





Geschichte

der

bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Fünfter Band.

Düsseldorf,
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1856.

Geschichte

der

bildenden Künste

im Mittelalter.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Dritter Band.

Entstehung und Ausbildung des gothischen Styls.

Düsseldorf,
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1856.

Inhalt des fünften Bandes.

Verzeichniss der Abbildungen.

nicht so zarte Rücksicht auf die harmonische Verbindung ihrer Arbeiten mit den älteren Theilen des Gebäudes zu nehmen, waren vielmehr meistens so erfüllt und eingenommen von ihrer neuen Kunst, dass sie dieselbe fast absichtlich im Contrast zu den älteren Formen geltend machten. Wir haben daher hier einen augenscheinlichen Beweis, dass man in diesen Gegenden bewussterweise die romanische Form, wenigstens in der wesentlichen Anordnung eines so wichtigen Theiles, der schon bekannten gothischen vorzog. Ebenso bemerkenswerth ist, wie sehr dies eigenthümliche Werk an antik römische Arbeiten oder doch an italienische Arbeiten der ersten Renaissance erinnert. Es ist nicht sowohl Einzelnes, was diesen Eindruck hervorbringt. Zwar sind die geradlinigen Kannelluren völlig wie die der ionischen und korinthischen Säulen, aber der volle Blätterschmuck der Kapitäle ist nur eine Reminiscenz, nicht eine vollständige Imitation des korinthischen Kapitäls, und alles Uebrige, was an antike Form erinnert, entspricht doch ganz dem romanischen Style, es ist nur voller, frischer, freier behandelt. Es ist möglich, dass der Künstler etwa in Italien römische Werke gesehen hatte, aber im Wesentlichen entsteht dieser Anklang an Antikes doch nur dadurch, dass die Elemente, die im romanischen Style enthalten und in der sächsischen Schule besonders treu bewahrt waren, durch den frischeren Geist, der die Kunst überhaupt durchdrang, auch höhere frischere Farben erhielten, und dass der Künstler, von dem dieses Werk stammt, diese antiken Elemente mit grösserer Zuneigung und Wärme ausbildete, als seine Zeit- und Kunstgenossen.

Während wir hier also noch bis gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts die romanische Form mit vollstem Verständnisse behandelt sehen, machten sich indessen an anderen Stellen fremde Einflüsse geltend. Die gelehrte

Richtung unter den Ottonen hatte die Vorliebe für die altchristlich antike Kunst erzeugt, der grosse Streit des Staates und der Kirche unter den fränkischen Kaisern auch auf künstlerischem Gebiete eine feierliche Stimmung hervorgebracht. Der romantisch bewegte Geist, der jetzt unter dem hochgesinnten Geschlechte der Hohenstaufen aufkam und durch die Bilder südlicher Farbengluth und volleren Lebensgenusses im Orient und in Italien genährt wurde, gab der Phantasie einen höheren Schwung, und forderte reichere, buntere und zierlichere Formen. In einigen Fällen scheinen wirklich arabische Motive, wenn auch in freier Nachahmung, Eingang gefunden zu haben, in anderen ist es nur eine Ausbildung einheimischer Elemente, aber mit einem Luxus, der wiederum an den Orient erinnert, mit einer heiteren, fast übermüthigen Grazie, die sich selbst von den reichsten Bildungen des früheren romanischen Styls sehr scharf unterscheidet. Die elegantesten Beispiele solcher Ornamentation kommen nicht in kirchlichen Bauten, sondern in Schlössern vor; man war sich bewusst, dass dieser Glanz ein weltliches Element enthalte. Hier finden sich jene von den älteren Würfelknäufen sehr verschiedenen Kapitäle, die auf schlankem Halse würfelförmig ausladen und in arabischen Bauten ähnlich, aber minder kräftig und mit üppigerem Schwunge der Linie vorkommen, hier ferner gekuppelte, freistehende, unter einem Kapitäle vereinigte Säulenstämme, reichverzierte Deckplatten in Gestalt eines Wulstes, der an den Turban erinnert, Wandfelder mit fast so künstlichen Verschlingungen, wie in den maurischen Wandarabesken, ausgezackte oder hufeisenartige Bögen, freilich nicht mit so starker Ausbauchung wie bei den Arabern *). Daneben sieht man aber auch Andeutungen

*) Hufeisenartige Bögen finden sich am Entschiedensten in der Schlosskapelle zu Freiburg an der Unstrut, in der Kirche zu Göllingen

des korinthischen Kapitäls, sorgsam gearbeitete Palmetten und ähnliche, der Antike vielleicht durch erneute Studien entlehnte Motive, andererseits die gewöhnlichen Details des romanischen Baues, die attische Basis mit dem Eckblatte, den Schachbrettfries, die diamentirten Pflanzenstengel und sonst das hergebrachte, conventionelle Blattwerk, endlich auch einen Reichthum von plastischen Gebilden, Menschen, Thieren, Sirenen und anderen fabelhaften Gestalten eingemischt, die weder aus der Antike noch aus maurischen Bauten entlehnt sind, aber doch an arabische Mährchen erinnern. Eine Nachwirkung der Anschauungen, welche die Kreuzzüge gewährt hatten, ist daher nicht zu verkennen; aber sie sind durch abendländischen Geist hindurchgegangen, haben kräftigere Formen und Verhältnisse angenommen, geben nicht, wie in den maurischen Bauten, müssige, zerfliessende Traumspiele, sondern den Ausdruck einer festlichen Freude und reichen Pracht, der doch ein ernster Hintergrund nicht fehlt. Eine der glänzendsten und vielleicht frühesten Aeusserungen dieses Geschmacks ist das Schloss des Kaisers Friedrich I. bei Gelnhausen, in dessen Trümmern wir Einzelheiten von unnachahmlicher Feinheit und meisterhafter Ausführung finden. Im Jahre 1170 genehmigte der Kaiser die Anlegung einer Stadt bei dieser seiner Burg, deren Bau mithin schon einige Jahre früher fallen wird; wir dürfen daher vielleicht die Neigung zu dieser Ornamentation mit dem Kreuzzuge von 1147 und 1148 in Verbindung bringen, bei welchem Friedrich seinen Oheim, Kaiser Conrad, begleitet hatte. Dass dieser Geschmack auch anderen deutschen Herren zusagte, und zuletzt der herrschende für Bauten dieser Art wurde, zeigt

(Puttrich I, 1. Serie: Schwarzburg, Taf. 19) und in der Eucharius-kapelle bei der Aegidienkirche zu Nürnberg (Chlingensperg, Bayern II, 353).

sich an einer Reihe anderer Schlossbauten, namentlich an dem Schlosse zu Münzenberg in der Wetterau, das in den Jahren 1154 bis 1174 gebaut ist *), in den älteren Theilen der Wartburg **), an dem prachtvollen Schlosse zu Wimpffen am Neckar, an den Ruinen des Schlosses zu Seligenstadt, dann an mehreren Schlosskapellen, so an der oberen auf der Burg zu Nürnberg, an denen zu Eger und zu Landsberg bei Halle, und endlich an der Kapelle des Schlosses zu Freiburg an der Unstrut, welche letzte, die jüngste von allen, in phantastischer Eleganz vielleicht von keinem Gebäude des Mittelalters übertroffen wird. An allen diesen Bauten finden sich mehr oder weniger jene an maurischen Styl erinnernden Züge. Es sind nicht unbedingte Nachahmungen, sondern nur leichte, schon durch abendländischen Geist hindurchgegangene Reminiscenzen, welche die ältere einheimische Form nicht verdrängen, sondern sich an sie wie etwas Verwandtes anschliessen. Die Empfänglichkeit für dieses fremde Element ging offenbar aus der beiden Völkern gemeinsamen phantastischen Richtung und aus einem Bedürfnisse des abendländischen Geschmacks hervor. Unter der strengen romanischen Regel hatte die Phantasie sich nur in mehr oder weniger willkürlichen Ausbrüchen, in bizarren Contrasten und grellen Schreckgestalten äussern können. Die mildere, leichtere Sitte der neuen Zeit fand daran kein Wohlgefallen; sie liebte nicht mehr das Spröde

*) Abbildungen des Kaiserpalastes zu Gelnhausen sind von Hundeshagen besonders herausgegeben (Bonn 1832), und ausserdem nebst denen des Schlosses zu Münzenberg bei Gladbach, Fortsetzung von Moller's deutschen Baudenkmälern Taf. 25—33 und 36—42 zu finden.

**) Abbildungen der Schlösser der Wartburg, zu Landsberg und zu Freiburg, bei Puttrich in den Serien Weimar, Halle und Freiburg. Ueber die Kapelle zu Eger vgl. F. v. Quast im Berliner Kunstblatt 1828, Heft 8, und desselben Verfassers Vortrag: Ueber Schlosskapellen. Berlin 1852.

und Abgebrochene, das Dunkle und Schwere, sie unterhielt sich gern mit anmuthigen Räthseln, aber sie wollte auch die Lösung sehen; sie bewegte sich gern in dem Wagniss kühner, leicht geschwungener Linien, aber doch nur im heiteren Spiele und im Gefühle der Sicherheit des Gelingens. Dieser Richtung entsprach die maurische Kunst, der abendländische und namentlich der deutsche Geist eignete sich daher aus ihr das Verwandte an, übertrug es auf die einheimischen Verhältnisse und schuf daraus ein Ganzes, welches wie die ritterliche Romantik auf dem ernsten Hintergrunde christlicher Sitte anmuthige Kühnheit und graziösen Uebermuth entwickelt.

Ritter und Klerus waren zu sehr desselben Blutes, als dass dieser Geschmack der weltlichen Bauten ohne Einfluss auf die kirchliche Architektur bleiben konnte. Zuerst finden wir ihn hier an den Nebengebäuden, in Sälen und Kreuzgängen, bald aber auch in den Kirchen selbst. Vielleicht geschah dies zuerst bei Restaurationen, wo die Meister an die vorgefundene Anlage gebunden waren und sich für den Mangel feinerer Gliederung durch reiche Ausschmückung entschädigen wollten. Ein ausgezeichnetes Beispiel dieses Verfahrens ist die Michaeliskirche zu Hildesheim, wie sie nach einem im Jahre 1162 erfolgten Brande bis zum Jahre 1184 wieder aufgebaut wurde. Die Anordnung wurde, aus Rücksicht für den Stifter Bernward oder weil einzelne Theile noch brauchbar waren, beibehalten; Pfeiler wechselten mit je zwei Säulen, und die Bögen mussten daher die einfache ungebrochene Gestalt behalten. Aber während die wenigen älteren Säulen, die man noch jetzt erkennt, den einfachen Würfelknauf zeigen, ist an den später hinzugefügten die Würfelform bald zu kräftig ausladenden Blätterreihen, bald zu Verschlingungen und Pflanzengewinden entwickelt. Menschliche und thie-

rische Gestalten drängen sich aus dem Laubwerke hervor, und die Mannigfaltigkeit phantastischer Bildungen giebt immer neuen Reiz. Eben so reich sind die Deckplatten der Kapitäle, die Gesimse, und an einzelnen Säulen die Ringe der Basis geschmückt; sogar die Unteransicht der Bögen ist mit anmuthigen, stets verschiedenen Mustern ausgestattet *). Man sieht, der Meister hat recht eigentlich nach Stellen gesucht, an denen er ohne Störung der architektonischen Wirkung noch Schmuck anbringen konnte. Ganz ähnlich, wenn auch minder reich, ist die Ausstattung der Klosterkirchen zu Gandersheim und zu Wunsdorf, welche ebenfalls älteren Ursprungs gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts, wahrscheinlich etwas später als die Michaeliskirche, erneuert wurden. Auch die Kirche zu Hamersleben, der Kreuzgang zu Königslutter, die Krypta der Klosterkirche zu Riechenberg bei Goslar, und die Euchariuskapelle an der Aegidienkirche zu Nürnberg **), geben ausgezeichnete Beispiele solcher reichen und geschmackvollen Ornamentation, welche übrigens, wenn sie auch mit der der Schlossbauten in phantastischem Reiz und in der Mannigfaltigkeit wetteifert, in den Kirchen überall auf hergebrachten romanischen Motiven beruhet, und nichts enthält, was einen maurischen oder sonst fremdartigen Ursprung andeuten könnte.

Noch reicher, aber auch auffallender und fremdartiger, ist die Ausschmückung des Schottenklosters St. Jacob in Regensburg. Die Anlage der Kirche hat nichts Ungewöhnliches. Es ist eine dreischiffige Säulenbasilika ohne Querschiff, im Osten durch drei eng aneinander gereihete

*) Abbildungen bei Gladbach a. a. O. Taf. 43 bis 48.

**) Abbildungen bei v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben (1854) S. 6, und bei v. Chlingensperg a. a. O. Die Anklänge an maurische Motive sind hier sehr stark.

Conchen geschlossen, auf der Westseite mit einem Vorbau, dessen oberes Stockwerk sich als Loge nach dem Inneren der Kirche öffnet. Das Mittelschiff hat eine Balkendecke, die Seitenschiffe sind mit einfachen Kreuzgewölben versehen, auf denen eine Empore ruhet. Allein schon die sehr schlanke Bildung der Säulen und die hochstrebenden Verhältnisse der ganzen Anlage unterscheiden sie von den Bauten der vorigen Epoche. Auch sind die Kapitäle anders gestaltet, niedriger, würfelartig oder ausgekehlt, aber mit einem wulstigen Aufsatze versehen, reich geschmückt mit Blattwerk, Ketten, Schuppen, Rankengewinden, mit menschlichen und thierischen Gestalten. Die Basis hat statt des Eckblattes Thierköpfe. Ihren grossen Ruf verdankt die Kirche indessen nicht diesen inneren Theilen, sondern den phantastischen Sculpturen des Portals und seiner Umgebungen. In plastischer Beziehung werde ich von ihnen weiter unten sprechen, aber auch die architektonische Anordnung ist sehr auffallend. Das Portal selbst hat eine reiche, aber gewöhnliche Form, drei Säulen mit verzierten Stämmen zwischen ausgekehlten Ecken, durch eine grosse Zahl rund profilirter Archivolten verbunden, das Bogenfeld mit Sculptur in hergebrachter Weise. Am Fusse der Archivolten sind hier, was sich auch in Freiberg findet, kleine Löwen gestellt. Dies Portal ist aber nur ein Theil einer grossen Façadenarchitektur, wie sie sonst in Deutschland nicht vorkommt. Zwischen den strebepfeilerartig vortretenden Ecklisenen der Façade und den Ecken des Portals wird nämlich auf jeder Seite desselben ein geräumiges Feld gebildet, welches oberhalb von je drei muschelähnlich verzierten Rundbögen unter einem den Deckplatten der Portalsäulen entsprechenden Gesimse begränzt wird, und auf welchem gleichsam freischwebend Menschen und thierische Ungeheuer in wunderlichster Zusammenstellung ausgemeis-

selt sind. Ueber diesem Gesimse sind auf jeder Seite der Archivolten des Portals zwei Reihen kleiner Arcaden, die untere mit grottesken Karyatiden, die obere mit Pilastern, angebracht, oberhalb welcher dann endlich ein kräftiges Gesims, über dem Scheitel jener Archivolten noch mit Figuren verziert, den ganzen Portalbau abschliesst *). Das Kloster war, wie gesagt, ein Schottenkloster, d. h. eine jener zahlreichen Stiftungen, welche schon vom siebenten Jahrhundert an und mit erneuertem Eifer wieder im elften Jahrhundert auf dem Festlande für irische Mönche gegründet wurden. Die Niederlassung dieser Schotten in Regensburg fällt in das Jahr 1076; ihr Kloster lag aber anfangs an einer anderen Stelle und wurde erst später auf die jetzige verlegt. Die erste hier von 1090 bis 1111 gebaute Kirche war, wie ein gleichzeitiger Chronist selbst sie bezeichnet, ein ungeordnetes und hinfälliges Werk (opus incompositum et fragile), und so begann denn bei etwas günstigeren Verhältnissen des Klosters der Abt Gregor schon um 1150 einen Neubau. Der Chronist rühmt an diesem Bau, dass er von wohlbehauenen Steinen (quadris et politis lapidibus) aufgeführt, mit Blei gedeckt war, einen der Erwähnung würdigen, aus geglätteten Steinen (quadris lapidibus superficia tenus laevigatis) gebildeten Fussboden und einen Kreuzgang mit plastisch verzierten Kapitälen und Basen (claustrum capitellis sculptis ac basibus) hatte. Wir dürfen nicht zweifeln, dass dieser Bau der gegenwärtig erhaltene ist. Die Kirche wird von einem um 1184 schreibenden Chronisten schon als vollen-

*) Abbildungen besonders bei Popp und Bülau, Denkmäler von Regensburg. Einzelnes bei Quaglio, Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Bayern, und bei Kallenbach Chronologie Taf. 17. Der Portalbau in kleiner Dimension in Guhl's Atlas Taf. 46, Nro. 3. Nachrichten über neu entdeckte Theile des Kreuzganges in der Wiener Bauzeitung 1848, S. 316. Vgl. v. Quast im deutschen Kunstblatt 1852.

det erwähnt *), indessen kann es sein, dass der Portalschmuck erst etwas später, immer aber doch vor dem 1204 erfolgten Tode jenes Abtes hinzugefügt ist. Da diese Schottenklöster sich stets durch neu ausgewanderte Mönche ihrer Nation ergänzten, hat man geglaubt, die auffallenden Eigenthümlichkeiten des Gebäudes aus der fremden Abkunft seiner Erbauer erklären zu müssen **); allein, mit Ausnahme des Zickzackornaments, das sich an einem Seitenportale und im Kreuzgange findet, kommt hier nichts vor, was auf die brittischen Inseln hinwiese. Die altirischen Kirchen sind einschiffig; der normannische Styl, welcher um diese Zeit in Irland Eingang fand, liebt überaus schwere Säulen, und eine zwar reiche, aber geradlinige Ornamentation; hier sind die Säulen schlank, die decorativen Theile mit einer Fülle von Blattwerk und menschlichen und thierischen Gestalten verziert. Dort sind Sculpturen selten und von rohester Ausführung, während sie hier verschwendet und mehr conventionell und strenge als roh behandelt sind. Ein Façadenschmuck dieser Art würde in England, geschweige denn in Irland ganz unerhört erscheinen. Allerdings hat die Vertheilung und besonders der Inhalt der Sculpturen an der Façade etwas Fremdartiges, aber er erinnert eher an den Styl des westlichen Frankreichs oder an italienische als an brittische oder irische Bauten. Man mag es daher als möglich zugeben, dass der altnordische, aus den Miniaturen uns bekannte

*) Ich verdanke diese Nachrichten einem mir gütigst handschriftlich mitgetheilten Aufsatze des Herrn Dr. Wattenbach, welcher sehr interessante Untersuchungen über die Schottenklöster enthält. Der oben erwähnte Chronist ist der Auctor vitae S. Mariani Scoti (Acta SS. Febr. II, 365 — 372), der, wie sich aus speciellen Andeutungen ergiebt, zwischen 1177 und 1185 schrieb.

**) Namentlich nennt Förster, Geschichte der deutschen Kunst I, 88, das Gebäude geradezu ein Werk englisch-normannischer Architektur.

Geschmack an bizarrer Ornamentation, oder dass die Eindrücke, welche diese Schotten als wandernde Mönche im westlichen Frankreich erhalten hatten, auf ihre deutschen Arbeiten eingewirkt haben kann, aber eine dringende Veranlassung zu solcher Annahme ist nicht vorhanden. Das Architektonische, namentlich die Profilirung der reich gegliederten Archivolten, Gesimse und Basamente, ist ganz ähnlich wie in anderen gleichzeitigen deutschen Werken. An dem Westportale und im Kreuzgange der Carmeliterkirche zu Bamberg, damals zu einem Benediktiner Nonnenkloster gehörig, kommen Zickzackornamente, liegende Löwen auf den Gesimsen, üppiges Blattwerk und phantastische Darstellungen an den Kapitälen vor, wie an dem Regensburger Bau, und noch nähere Verwandtschaft mit demselben scheint das Portal der kleinen achteckigen Kirche zu Ober-Wittinghausen bei Würzburg sowohl in der reichen Gliederung und plastischen Behandlung, als in der bizarren Wahl der dargestellten Gegenstände zu haben *).

*) Vgl. F. v. Quast im deutschen Kunstbl. 1852, S. 189, und 1854, S. 134. Die daselbst erwähnte Urkunde im Pfarrarchive von 1285, deren Abschrift auch ich der Güte des Herrn Becker in Würzburg verdanke, lässt (abgesehen von den Zweifeln über ihre Aechtheit) keineswegs darauf schliessen, dass die Kirche erst in jenem Jahre gebaut sei. Es ist ein Ablassbrief, der nicht, wie sonst gewöhnlich, des begonnenen oder bevorstehenden Baues erwähnt, sondern den allgemeinen Zweck angiebt: ut ecclesia b. Nicolai Ep. in superiori Wittinghausen — congruis honoribus frequentetur. Deshalb wird denn allen Denen, welche entweder an gewissen Festtagen die Kirche besuchen, oder manus adjutrices porrexerint, oder in extremis laborantes quidquam facultatum suarum fabricae praefatae legaverint ecclesiae ein gewisser Ablass versprochen. Weder die manus adjutrices noch die Begünstigung der fabrica lassen auf einen grösseren Bau schliessen, da offenbar nur eine Bereicherung der bereits bestehenden, aber entlegenen Kirche, sei es durch Geschenke bei gelegentlichen Besuchen oder in Testamenten, sei es durch unentgeldliche Arbeit bei den sich stets wiederholenden Reparaturen bezweckt ist.

Ueberhaupt war die Neigung zu solcher phantastischen Ornamentik und zur Ausstattung der Gebäude mit Reliefs über das ganze südliche Deutschland und selbst über die benachbarten Gegenden schon in der vorigen Epoche verbreitet, wie ich dies an Gebäuden in der Schweiz, in Bayern und in Schwaben bereits früher nachgewiesen habe *). In der nach einem Brande von 1159 **) hergestellten Krypta des Doms zu Freisingen sind nicht nur alle Pfeiler verschieden ausgestattet, sondern einer mit sonderbaren Karyatiden, ein anderer sogar mit grossen kämpfenden Gestalten geschmückt. An den Kirchen zu Tollbath und zu Weissendorf, im Bezirk von Ingolstadt, tragen rohe Menschen- und Thierköpfe den Rundbogenfries ***). Im Würtembergischen sind nicht nur die schon genannten Kirchen zu Brenz und Faurndau, sondern auch die Kapelle zu Belsen, im Elsass die Kirche zu Rosheim, mit phantastischen, ohne weitere architektonische Vermittelung in die Aussenwand eingemauerten Thieren, Beispiele dieses decorativen Geschmacks. Auch die Galluspforte am Münster zu Basel und das einfacher gehaltene Portal der Klosterkirche zu Petershausen bei Constanz †) gehören derselben Bildnerschule an, die sich

*) Bd. IV, Abth. 2, S. 144, 145, 267.

**) Sighart, der Dom zu Freising, Landshut 1852. Der Neubau wurde 1160 begonnen und erhielt im Jahre 1205 eine Weihe, welche jedoch schwerlich (wie F. v. Quast im deutschen Kunstbl. 1852, S. 173 annimmt) die erste nach der Vollendung des Baues war, da derselbe (Sighart p. 47) schon 1181 einen Altar in der Gallerie hatte. Die Kirche ist übrigens eine einfache Pfeilerbasilika ohne Kreuzschiff, mit einer Apsis auf jedem der drei Schiffe, und mit Gallerieen auf den Seitenschiffen.

***) Panzer im oberbaierischen Archive V, 3, 314.

†) S. die Abbildung in den Denkmalen deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein, Heft I, Taf. X. Die Seite des Münsters, an welcher sich dies Portal findet, soll im Jahr 1173 von einem Baumeister Wezilo errichtet sein.

dann an dem Nordportal und besonders an dem phantastischen Kreuzgange des Grossmünsters in Zürich in einer ihrer glänzendsten Leistungen zeigt *). In allen diesen plastischen Werken sind die grösseren menschlichen Figuren roh und steif, die Ornamente dagegen sehr frei und leicht behandelt.

Auch in Oestreich, das als die Gränzmark gegen die kriegerischen Ungarn erst spät und spärlich zu architektonischer Blüthe gelangte, sind einige Beispiele solcher Ornamentation erhalten. Zunächst die Kirche zu Schöngrabern, deren Chornische im reichen spätromanischen Style und wahrscheinlich erst in den Jahren 1210—1230 erbaut, mit sehr roh gearbeiteten Sculpturen bedeckt ist, welche zum Theil unzweifelhaft Gegenstände der heiligen Schrift, den Sündenfall, das Opfer Abels und Kains, darstellen, zum Theil aber so phantastisch und willkürlich sind, dass es auch dem scharfen Auge des willigsten Forschers nicht gelungen ist, ihren Sinn zu errathen **). Auch an der romanischen Westfaçade des Stephansdoms zu Wien finden sich noch einige phantastische Sculpturen regellos und mit schwachen symmetrischen Beziehungen eingemauert. Dagegen zeigt das darunter befindliche, ursprünglich völlig rundbogige Portal diese süddeutsche Neigung für reiche Ornamentation in edelster Anwendung und bereits unter der Zucht eines weiter ausgebildeten Stylgefühls. Das Portal ist, wenn auch an sich nicht von sehr grossen Dimensionen (die lichte Höhe der Thüröffnung bis zum Deckbalken beträgt 14 Fuss, die

*) Abbildungen werden wahrscheinlich in den mir nicht zu Gesichte gekommenen elf Heften. Sammlung Zürcherscher Alterthümer von Arter, enthalten sein.

**) Vgl. Abbildungen und gelehrte Untersuchungen bei Dr. Heider, die romanische Kirche zu Schöngrabern in Nieder-Oesterreich, 1854.

lichte Breite kaum 8 Fuss), doch durch Ausdehnung und Anordnung wahrhaft grossartig. Die Verhältnisse sind höchst regelmässig; die Breite jeder Seitenwand und die Höhe des Bogenfeldes mit allen seinen Archivolten sind einander und der lichten Höhe der Thüröffnung fast gleich. Jede der Seitenwände enthält zwischen den kräftig hervortretenden und zierlich ausgekehlten Wandecken fünf, ausserdem stehen an den beiden äusseren Wandpfeilern noch zwei, im Ganzen also auf jeder Seite sieben Säulen, deren Stämme alle reich verziert sind und zwar in regelmässiger Abwechselung mit sehr kräftigen, rautenförmigen Bandverschlingungen oder mit leichterem Blattwerk. Darüber kreisen ausser dem den äusseren Wandpfeilern entsprechenden glatten Bogen zehn concentrische Rundstäbe, wiederum regelmässig wechselnd theils glatt, theils mit reichen schattenden Verzierungen, den Säulenstämmen ähnlich. Die Kapitäle sind mit knospenartigem und diamentirtem Blattwerk ohne phantastische Beimischung von Gestalten ausgestattet, welche sich dafür an dem fortlaufenden, hohen Deckgesimse zahlreich finden. Das Bildwerk des Bogenfeldes, Christus in der Glorie von zwei Engeln getragen, hat noch völlig den strengen Styl der romanischen Epoche. Die ganze architektonische Anlage wirkt durch das regelmässige Alterniren verzierter und glatter Theile und vermöge der dadurch belebten Kreisbewegung der Archivolten höchst imponirend und gehört zu den prachtvollsten Leistungen dieses reichen Styls. Nachrichten über die Entstehungszeit fehlen; man wird sie bei der späten Entwickelung dieser Gegend nicht früher als in das erste Viertel des dreizehnten Jahrhunderts setzen dürfen *).

*) Man weiss nur von einem im Jahre 1144 geweihten Bau und von Herstellungen nach den Bränden von 1258 und 1275, denen dies Portal nicht zugeschrieben werden kann. Vgl. die Abbildung bei Franz Tschischka, der Stephans-Dom, Wien 1832.

Endlich finden wir auch noch in Schlesien, am Weitesten gegen Nordosten vorgerückt, ein Beispiel dieses decorativen Styls, nämlich an dem Prachtportale, welches im Jahre 1546 von der abgebrochenen Kirche des St. Vincenzklosters an die Kirche zu St. Maria Magdalena in Breslau versetzt ist *). Es ist von kleinerer Dimension und besonders von geringerer Breite wie das eben beschriebene Portal. Drei Säulen, deren Stämme, mit Ausnahme der beiden letzten, mit Rankengewinden, Streifen oder gebrochenen Kannelluren geschmückt sind, stehen auf jeder Seite; auch die Thürpfosten sind mit Rankengewinden bedeckt, welche Medaillons mit phantastischen Gestalten umschliessen. Die steile attische Basis hat das ausgebildete Eckblatt, die Kapitäle sind noch würfelförmig, aber meist mit abgerundeten Ecken und zwischen Rankengewinden überreich mit menschlichen Gestalten, Drachen, Greifen und Vögeln ausgestattet. Die hohe kräftig profilirte Deckplatte ist dagegen ohne Sculptur. Die Archivolten wölben sich, den drei Säulen und den Thürpfosten entsprechend, in vier zurückweichenden Ordnungen und sind wiederum reich verziert, besonders die über dem innersten Säulenpaare, indem sie in sieben Reliefs mit fast zu zwei Drittheilen heraustretenden Figuren ohne alle Trennung durch Baldachine oder andere Begränzung die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Taufe enthält. Die Wahl dieser ungewöhnlichen Stelle für die Anbringung des Bildwerks scheint damit zusammenzuhängen, dass Thürsturz und Bogenfeld fehlen, und die Thüröffnung den Bogenraum mit umfasst, so dass die Erbauer auf diese Weise den Mangel des gewöhnlichen Reliefs im Bogen-

*) Eine Abbildung desselben in Büsching, Jahrbücher der Stadt Breslau von Nikolaus Pol, Bd. III, S. 132; eine ausführliche Beschreibung bei Dr. Luchs, über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler von Breslau. (Besonderer Abdruck eines Schulprogrammes 1855.) S. 41.

felde ersetzen wollten. Die Entstehungszeit ist auch hier unbekannt, und wird etwas früher, also gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts, anzunehmen sein.

Alle bisher bemerkten Neuerungen bezogen sich nur auf die Ornamentik und liessen die Construction und die wesentlichen Formen des Gebäudes unberührt. Auch diese konnten aber nicht dieselben bleiben, sobald man das System durchgeführter Wölbung, welches bis dahin nicht über Rheinland und Westphalen hinausgegangen war, auch in den östlichen Gegenden anwandte. Das erste Beispiel dieser wichtigen Neuerung gab in Sachsen ein weltlicher Fürst, der mächtige Heinrich der Löwe, am Dome zu Braunschweig *), den er im Jahre 1172 oder 1173 bald nach seiner Rückkehr aus dem gelobten Lande als ein Denkmal seiner Pilgerfahrt und als eine würdige Behausung für die mitgebrachten kostbaren Reliquien gründete, und dessen Einweihung nach einem der Grösse des Baues angemessenen Zeitraume im Jahre 1194 erfolgte. Heinrich hatte nicht bloss die Kuppelbauten des Orients, sondern auch gewölbte Basiliken in Italien und am Rheine gesehen, und der praktische Sinn des kriegerischen Fürsten mochte ihn bestimmen, dieser dauerhafteren Form den Vorzug zu geben. Dabei behielten indessen seine Meister, soviel es die Wölbung gestattete, auch hier die hergebrachten sächsischen Details bei. Die Anlage des Grundrisses, die Anordnung der Chornischen und des Kreuzes, die Rundbögen an Portalen, Fenstern und Arcaden sind ganz wie bisher behandelt. Selbst die Pfeiler haben die uns wohlbekannte

*) Dr. Schiller, die mittelalterliche Architektur Braunschweigs, 1852, giebt ausführliche und kritisch erörterte Nachrichten und zum Theil Grundrisse des Doms und der weiterhin erwähnten Kirchen von Braunschweig und der Umgebung.

viereckige Gestalt mit eingeblendeten Ecksäulen, Würfelkapitälen und Eckblättern der Basis; nur darin besteht eine Aenderung, dass diejenigen, welche das Gewölbe tragen, nicht mehr ein einfaches Viereck bilden, sondern eine kreuzförmige Gestalt, und mithin Vorlagen haben, von denen die drei niedrigeren die Scheidbögen und das Seitengewölbe, die nach dem Mittelschiffe zu gelegenen, höher hinaufsteigenden aber die Wölbung des Oberschiffes stützen. Dadurch sind denn auch die Ecksäulchen verdoppelt, indem nun jeder der vier vorliegenden Theile als ein von zwei solchen Säulchen eingefasster Pilaster erscheint, der oben durch ein Gesimse bekrönt wird. Da das Gewölbe aber ein quadrates, über zwei Scheidbögen gespanntes ist, so war bei den mittleren Pfeilern diese Neuerung nicht nöthig; sie haben daher ganz die ältere Form. Das Gewölbe ist ein Kreuzgewölbe und zwar mit einer schwachen Zuspitzung, aber in einer von den an anderen Orten und namentlich am Rheine gebrauchten abweichenden, allerdings jenen Pfeilern sehr angemessenen Gestalt. Es hat nämlich keine Quergurten, ist daher eigentlich ein spitzes Tonnengewölbe, in welches zwischen jedem Pfeilerpaar ein anderes, gleichgestaltetes Tonnengewölbe einschneidet und dadurch die diagonalen Gräten bildet *). Diese Gräten entsprechen den Ecksäulen, während die breite ungetheilte Gewölbfläche zwischen ihnen auf dem Kämpfergesimse der Vorlage ruht und als eine Fortsetzung ihrer Pilasterfläche erscheint. In den Seitenschiffen waren an der Fensterwand

*) v. Quast (Deutsches Kunstbl. 1850, p. 241) ist der Meinung, dass das Gewölbe jünger sei, als die Weihe von 1194, und bringt es mit einer Einweihung von 1227 (denn so und nicht wie gedruckt 1127 wird es heissen sollen) in Verbindung. Da indessen die Pfeiler augenscheinlich auf Gewölbe angelegt sind und nichts eine spätere Veränderung anzeigt, so kann ich (mit Schiller a. a. O.) diese Vermuthung nicht theilen.

den Pfeilern gegenüber Pilaster angebracht, und zwar so, dass den kreuzförmigen Pfeilern breitere, vortretende, den Zwischenpfeilern schmalere Pilaster entsprachen; diese trugen nur die Diagonalen, wie im Mittelschiffe, jene aber einen Gurtbogen, der also immer nach zwei Kreuzgewölben wiederkehrte; eine constructiv nützliche Form, welche überdies den Vortheil gewährte, die Gewölbtiefe des Mittelschiffes im Seitenschiffe anzuzeigen und so das Verhältniss des letzten zu dem ersten anschaulich zu machen. Die Fenster haben die hergebrachte einfache Gestalt, nur dass je zwei Oberlichter unter der Mitte des Gewölbes, bis dicht an die auf der Aussenseite sie trennende Lisene, aneinander rückten, so dass sie nur ihrer Zahl, nicht ihrer Stellung nach denen des Seitenschiffes entsprachen *). Nur in einer Detailform könnte man einen auswärtigen Einfluss vermuthen, und zwar einen Einfluss von England, dem Vaterlande der Gemahlin Heinrich's des Löwen, mit der er erst seit 1168, also nicht lange vor dem Beginn des Dombaues, vermählt war. Die Kapitäle sind nämlich zum Theil als gebrochene Würfel gestaltet, in der Form, welche die französischen Antiquare gefältelt (godronné) nennen, die in der Normandie und in England häufig, in Deutschland, so viel ich weiss, bis dahin noch nicht gebraucht war. Allein abgesehen von dieser unscheinbaren Neuerung ist Alles deutsch; Lisenen, Rundbogenfries, Profilirungen und Ornamente unterscheiden sich nicht von den früheren Bauten dieser Gegend, und das Gebäude macht im Ganzen einen durchaus ähnlichen Eindruck wie diese. Es zeigt recht deutlich, wie es sich hier mit der ersten Einführung des Spitzbogens verhielt. Denn nicht nur die Scheidbögen, Fenster, Portale, sondern selbst die Gurtbögen unter dem

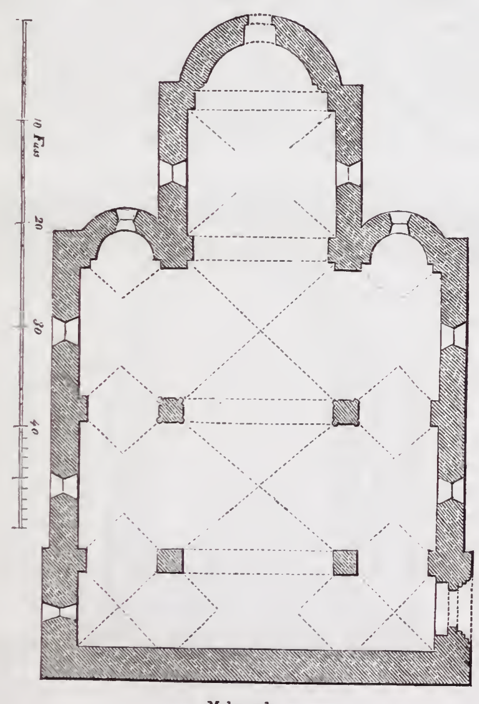
*) Dies beweist das weiter unten erwähnte Modell auf dem Grabsteine Heinrich's des Löwen.

Gewölbe an der Vierung des Kreuzes und in den Seitenschiffen sind halbkreisförmig; der Meister gebrauchte daher den Spitzbogen nur aus Nützlichkeitsgründen am Gewölbe, dessen hier angewendete Form ihn in der That sehr zweckmässig erscheinen liess. Denn da es eigentlich ein Tonnengewölbe war, welches nur behufs der Anlage von Fenstern durch einschneidende Kappen zum Kreuzgewölbe umgestaltet wurde, so musste man wünschen, das Tonnengewölbe möglichst hoch zu erhalten, damit der Raum für die Fenster nicht zu sehr beengt werde. Bei dieser Anordnung war denn gewiss die Wahl des Spitzbogens höchst naheliegend und ohne alle Berücksichtigung fremder Vorbilder denkbar. Im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert ist die Kirche durch Hinzufügung eines zweiten Seitenschiffes auf jeder Seite verändert, indessen sind die Wandpfeiler und die Gewölbe der früheren Seitenschiffe erhalten, und überdies giebt das Modell der Kirche auf dem dem dreizehnten Jahrhundert zuzuschreibenden Grabsteine ihres fürstlichen Stifters die Gewissheit über die Ursprünglichkeit der beschriebenen Anordnung.

Diese war so harmonisch und zweckmässig, dass sie das Vorbild für die anderen Kirchen der Stadt wurde. Die zu St. Katharina, St. Andreas, St. Martin und wahrscheinlich auch die vielfach veränderte St. Galluskirche waren, wie die inneren Theile ungeachtet der auch hier später eingetretenen Erhöhung der Seitenschiffe *) zeigen, wahre Copien des Doms in etwas verkleinertem Maass-

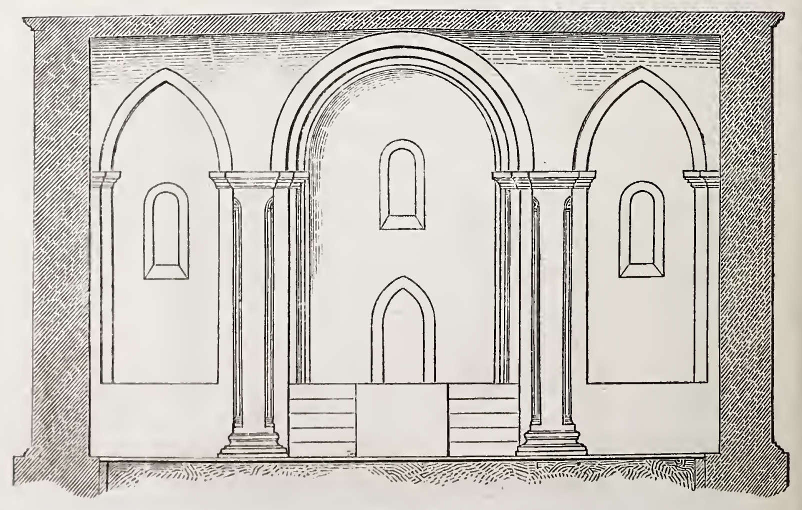
*) Auch bei der Martinikirche ist dies vollständig nachzuweisen, und es ist irrig, wenn Kallenbach (Chronologie Taf. 15) sie als einen ursprünglich mit gleichhohen Schiffen angelegten Bau darstellt. Uebrigens ist keinesweges gewiss, dass alle diese Kirchen unmittelbar nach dem Dome gebaut sind, es scheint vielmehr, dass man dies Vorbild hier lange als maassgebend beibehalten hat, wodurch sich denn erklärt, dass die Einzelheiten manchmal einen späteren Charakter haben.

stabe. Das kleinste endlich der aus der Filiation des Doms hervorgegangenen Gebäude, aber zugleich das merkwürdigste, ist die Dorfkirche zu **Melverode**, wahrscheinlich bald nach 1178 erbaut, wo der damals dort bestehende Hof in das Eigenthum des Aegidienklosters zu Braunschweig überging. Es ist eine kleine gewölbte Pfeilerbasilika nach dem Muster des Doms, nur mit den Modificationen, welche der geringe Maassstab des kapellenartigen Gebäudes erforderte. Der Thurm auf der Westseite nimmt daher die ganze Breite ein, ruht auf den Mauern und ostwärts auf zwei Pfeilern, und ist mit einem einfachen Satteldache bedeckt. Das Langhaus ist dreischiffig,



Melverode.

aber nur aus zwei Abtheilungen bestehend, und, da niedrige Seitenschiffe bei der geringen Höhe nicht wohl auszuführen waren, mit gleichhohen Schiffen. Das Kreuzschiff fehlt, der Chor besteht wie am Dome aus einer einfachen Vorlage mit einer halbkreisförmigen Concha, während sich am Ende der Seitenschiffe ähnliche kleinere Nischen befinden, die aber nicht bis zum Boden herabgehen. Sehr merkwürdig ist nun die Ueberwölbung, weil an ihr deutlicher als bei den niedrigen Seitenschiffen jener grösseren Kirchen erkennbar ist, dass die Meister dieser Schule noch kein selbstständiges Kreuzgewölbe, sondern nur die Durchschneidung zweier Tonnengewölbe im Auge hatten. Die Transversalgewölbe des Mittelschiffes gehen nämlich ununterbrochen bis zu den Seitenwänden fort und werden in dem offenen Raume der schmalen Seitenschiffe, wo der Kämpfer fehlt, durch kleine longitudinale Tonnengewölbe, die von den Pfeilern zu den Aussenmauern



Melverode.

herüber gespannt sind, gestützt und durchschnitten, welche, da die Breite des Seitenschiffes bedeutend geringer ist als der Pfeilerabstand, spitzbogig werden mussten, um die Höhe des Transversalgewölbes zu erhalten, ebendaher aber auch einander nicht berühren, und mithin keine vollständigen Diagonalen bilden, sondern nur auf beiden Seiten mit etwas von einander entfernten Spitzen in das Gewölbe einschneiden *). Auch die Wölbung der Vorlage des Chors ist kein vollständiges Kreuzgewölbe.

Etwas entferntere Nachbildungen der Wölbung des Braunschweiger Domes zeigen die schon erwähnten Klosterkirchen zu Gandersheim und Wunsdorf, von denen jene im Jahre 1170 abgebrannt war. In beiden erhielten die viereckigen Pfeiler des älteren Baues Vorlagen zur Stütze des Gewölbes, das sich aber, da hier zwischen den Pfeilern je zwei Säulen standen, ganz ungewöhnlicher Weise über drei Arcaden erstreckt. Auch die Augustinerkirche zu Heiningen unfern Hildesheim hat quadrate Gewölbe ohne Quergurten, deren Diagonalen auf Ecksäulen an kreuzförmigen Pfeilern ruhen, und zwischen diesen, jedoch einfach alternirende Säulen. Die Klosterkirche auf

*) Kallenbach (Chronologie Taf. IV) giebt den Grundriss unvollständig und mit Fortlassung der Gewölbe und inneren Pfeiler, die er wahrscheinlich, da er ohne allen historischen Grund das Datum 1040 — 1050 angiebt, für einen späteren Zusatz hält. Das Gebäude ist indessen augenscheinlichst ganz aus derselben Zeit und nach allen Zeichen nicht eher als gegen Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden. Der beigefügte Durchschnitt zeigt eine beachtenswerthe Eigenthümlichkeit, welche sich indessen auch an anderen kleineren Kirchen (namentlich in Westphalen) findet. Die Nischen am Schlusse der Seitenschiffe dienten nämlich nur dazu, den unteren Theil der Mauern als Altartisch brauchbar zu machen, und gewährten also eine Raumersparniss. Dass die Stufen, welche auf den erhöhten Chor führen, nur an den Seiten angebracht sind, und der mittlere Theil gegen das Langhaus vortritt, hatte wahrscheinlich einen ähnlichen Zweck, etwa behufs leichterer Austheilung der Hostie an die Communicanten.

dem Frankenberge *) und die Marktkirche St. Cosmae und Damiani in Goslar schliessen sich noch näher an die braunschweigischen Kirchen an, doch hat die Wölbung hier schon Quergurten neben einfachen Diagonalgräten. In reicherer Ausbildung zeigt sich dasselbe System an der Kirche des Klosters Neuwerk daselbst. Auch hier ruht das Gewölbe auf viereckigen, von Ecksäulen eingefassten Pfeilern, allein es hat schon durchweg Quer- und Diagonalrippen, jene wiederum rund, diese spitzbogig. Diese Quergurten werden aber von einer dem Pfeiler vorgelegten starken Halbsäulengruppe getragen, welche zum Theil höchst phantastisch gebildet ist. Die Anordnung der Fenster ist noch dieselbe wie am Dome zu Braunschweig, auch ist im Innern noch wie dort das bei der Anlage von Gurtträgern nicht ganz angemessene, über den Bogen fortlaufende Gesims aus dem älteren Style beibehalten. Das Aeussere der Chornische ist ungewöhnlich reich, in zwei Stockwerke und jedes wieder in fünf Arcaden getheilt, das obere, die Fenster enthaltende, mit freistehenden, kannellirten oder diamantirten Säulenstämmen und üppigem Blattwerk der Kapitäle, beide mit eleganten Rundbogenfriesen und kräftigen, nicht bloss schachbrettförmig, sondern auch in Strickgewinden und mit anderen Ornamenten gezierten Gesimsen **). Die Kirche soll den historischen Nachrichten zufolge in den Jahren 1176 bis 1186 erbaut sein; die Ausschmückung des Chores, vielleicht auch die der Gewölbträger, wird indessen erst in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts fallen ***).

*) Sie wird 1108 als Pfarrkirche erwähnt, aber erst 1225 dem Kloster überwiesen. Der Chor ist frühgothisch und mag aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts herstammen, die Zeit der Erbauung des Schiffes der Kirche ist nicht bekannt.

**) Sehr ähnlich ist die Chornische der Kirche zu Hamersleben.

***) Auf dem im Style des fünfzehnten Jahrhunderts gefertigten

Im Vergleich mit den grossen rheinischen Domen haben diese Gewölbebauten *) mässige Verhältnisse, selbst der Dom zu Braunschweig übertrifft an Mittelschiffbreite und Gewölbhöhe die Maasse der Kirche von Paulinzelle und der Michaeliskirche in Hildesheim nur um Weniges. Noch mehr aber entbehren sie des Schmuckes und sind schlichter und einfacher, als selbst die früheren Kirchen von Hecklingen und Hamersleben. Es scheint, dass man beim Fortfallen der grossen Würfelkapitäle keine andere, für plastische Ornamentation geeignete und dem Wölbungssysteme entsprechende Stelle fand, oder dass man Aufmerksamkeit und Geldmittel auf die neue constructive Aufgabe verwendete und ihr das Decorative opferte. Jedenfalls bestanden in dieser Zeit hier zwei Systeme nebeneinander, von denen das eine die alte, minder dauerhafte Structur mit reichem Schmucke, das andere den Gewölbebau mit grösserer Einfachheit verband. Indessen währte dies nicht lange. Die Neigung zu reicher Ornamentation war ebensowenig zurückzudrängen, wie die nach der schützenden Wölbung, und man suchte bald beides zu verbinden. Ein Beispiel solchen Versuchs giebt schon das ebengenannte Kloster Neuwerk, wo der Baumeister sogar auf den Einfall kam,

Grabsteine der Gründer, des Volkmar von Wildenstein und seiner Ehefrau, ist angegeben, dass sie circa annos MCC. geblüht hätten. Die Kirche war übrigens, wie man an mehreren Spuren sieht, ganz bemalt.

*) Zu den früheren Gewölbebauten in Sachsen möchte vielleicht die St. Ulrichskirche zu Sangerhausen gehören, deren Stiftungszeit (1083) ohne Zweifel nicht (wie bei Puttrich Serie Eisleben geschieht) auf den jetzigen Bau und dessen Wölbung zu beziehen ist. Die kreuzförmigen starken Pfeiler sind, wenn man nach den Abbildungen bei Puttrich schliessen darf und sich nicht bei genauerer Untersuchung des Mauerverbandes eine spätere Verstärkung ergeben sollte, ursprünglich auf Gewölbe berechnet. Die Ornamentation lässt eine Entstehung in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts vermuthen, der auch die Wölbung im Mittelschiffe nicht widerspricht, während die des Kreuzbaues mit Spitzbögen und Rippen jünger sein muss.

die Gewölbträger selbst ornamentistisch zu behandeln, indem er die grosse vordere Halbsäule vom Pfeiler abgebogen und so einen schlangenartigen Ring tragend erscheinen lässt. Er war also noch ganz im Unklaren, welche Glieder des Gewölbebaues für die Ornamentation geeignet seien. In anderen Fällen blieb man von solchen Verirrungen frei, indem man soviel wie möglich die Pfeilerform des älteren Styls beibehielt, den Schmuck nur an Kapitälen, Deckplatten, Gesimsen anbrachte, und die grösseste Sorgfalt auf die Harmonie der Verhältnisse und die Sauberkeit der Ausführung wandte. Ein glänzendes Beispiel dieser Verbindung romanischer Details mit der Wölbung geben die Ueberreste der Klosterkirche von Conradsburg bei Ermsleben *), wahrscheinlich schon vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts.

Ebenso wie das Innere begann man nun auch das Aeussere, das früher bei den sächsischen Kirchen sehr einfach gehalten war, reicher als bisher auszuschmücken. Die Stelle, welche sich am Meisten dazu eignete, war die Chornische, welche man durch Erhöhung, durch mannigfaltige Gesimse, Nischen und Säulenstellungen, durch Abtheilungen in mehrere scheinbare Stockwerke und Wiederholung des Rundbogenfrieses verzierte, wie dies die schon genannten Kirchen von Neuwerk in Goslar, zu Königslutter, zu Hamersleben und viele andere zeigen. Gleichen Fleiss wandte man auf die Portale, deren Säulenstämme man vermehrte und reich verzierte, indessen behielten sie in diesen Gegenden meistens niedrige und dadurch weniger wirksame Verhältnisse. Eine dritte Stelle, das Aeussere bedeutsamer zu machen, bildeten die Thürme, denen man durch grössere, in den verschiedenen Stockwerken wechselnd gestellte, durch eine oder mehrere Säulen

*) Puttrich, Band II, Abth. 2, Serie Eisleben.

getheilte Oeffnungen oder blinde Arcaden, und durch die Wiederholung verschiedenartig geformter Rundbogenfriese und Lisenen eine reichere Gestalt zu verleihen wusste.

Hierauf beschränken sich aber die Veränderungen der Architektur, die wir bis zum Jahre 1200 und über dasselbe hinaus in diesen Gegenden wahrnehmen.

In den Rheinlanden begann dagegen schon mit dem Anfange dieser Epoche die Ausbildung des deutschen Uebergangsstyls *). Die Rheinländer selbst bilden gewissermaassen einen Uebergang von den westlichen, romanisch gewordenen Franken zu den rein deutschen Stämmen der östlichen Provinzen. Mit jenen haben sie das leichtere Blut, den praktischen, mehr auf äusserliche Erfolge gerichteten Sinn, mit diesen deutsche Gemüthlichkeit und Treue, aber auch deutschen Individualismus gemein. Auch die architektonischen Bestrebungen nahmen daher bei ihnen eine gewissermaassen mittlere Richtung. Während die sächsischen Baumeister sich mit der schlichten und anspruchslosen Basilikenform begnügten und allen ihren Fleiss auf die Herstellung harmonischer Verhältnisse und auf die reiche und würdige Ausführung der Details besonders des Inneren richteten, waren die rheinischen schon mit mannigfacher Anwendung der Wölbung und mit der Erfindung grossartiger neuer Gesammtanordnungen beschäftigt, neben denen die Details als Nebensache erschienen und

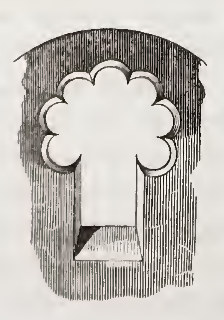
*) Im Allgemeinen sind hier als Quellen nur die schon früher genannten Werke von Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, Schmidt, Baudenkmale der röm. Periode und des Mittelalters in Trier, v. Lassaulx, architektonisch-historische Bemerkungen über die Bauwerke am Rhein in Klein's Rheinreise, und endlich Kugler's fleissig gesammelte und lehrreiche Reisenotizen, in den kleinen Schriften II, S. 183 ff. anzuführen. Für die Kölnischen Kirchen vgl. v. Quast in den Jahrb. der rheinischen Alterthumsfr. Heft X u. XIII.

minder sorgfältig behandelt wurden. Aber sie hatten dabei nicht wie die französischen Meister vorzugsweise die Construction und Haltbarkeit, sondern mehr die malerische Wirkung im Auge; sie verfolgten auch nicht den constructiven Gedanken mit strenger Consequenz und gemeinsamer Arbeit, ihre Neigung war vielmehr wie die der sächsischen Meister eine decorative, nur dass sie dieselbe mehr im Ganzen und Aeusseren, als durch die Präcision und Feinheit des plastischen Schmucks im Innern befriedigten. Diese Richtung war ebensosehr durch die bisherige Baugeschichte als durch den Nationalcharakter dieser Gegenden bedingt. Sie hatten nicht wie die französischen Meister ein durchaus Neues zu schaffen, sie hatten vielmehr eine architektonische Vergangenheit, an der sie mit Vorliebe hingen, und mussten die in dieser gegebenen Motive zuerst vollständiger entwickeln, ehe sie sich Neuem zuwenden konnten. Der Gewölbebau, von dem sie ausgingen, gewährte keine Stellen, welche zu sorgfältiger, plastischer Ausarbeitung geeignet waren; an den hochgelegenen Kapitälen würde sie verschwendet, an der mit mächtigen Pfeilern verbundenen Basis unpassend gewesen sein. Die Rheinländer brauchten grosse, massenhafte Gebäude, welche neben ihren Bergen an den Ufern des mächtigen Stromes noch bedeutend erschienen; sie waren auf eine Behandlung angewiesen, welche auch in der Ferne wirkte, sie suchten das Malerische in der Architektur und hatten weder Beruf noch Geduld zu der langsamen und sauberen Ausarbeitung unscheinbarer Einzelheiten. Aber sie waren doch zu sehr Deutsche, um ihre individuelle Neigung und das Wohlgefallen an der Neuheit des Schmuckes der Consequenz eines durch gemeinsames Streben zu erlangenden Systems zu opfern. Aus allem diesem entstanden Gebäude, welche nicht mehr romanisch waren, aber

auch keinem anderen völlig durchbildeten Style angehörten, welche freilich gemeinsame Grundzüge und stylistische Eigenthümlichkeiten enthalten, aber doch auch vorzugsweise durch ihre Mannigfaltigkeit und durch bunten wirksamen Schmuck den Betrachter fesseln.

In Beziehung auf die Anordnung verfolgte man die in den älteren Gebäuden schon gegebene Richtung; man suchte durch Zusammenstellung von Kuppeln, Thürmen und Conchen grossartige Gruppen der äusseren Gestaltung zu erlangen, und den Gedanken eines Centralbaues, der am Schlusse der vorigen Epoche in der kleinen Kirche von Schwarzrheindorf schon so bestimmt ausgesprochen war, noch weiter und im Anschlusse an das bei grösseren Kirchen unentbehrliche Langhaus auszubilden. Man erreichte dies hauptsächlich durch mannigfaltige constructive und decorative Verwendung von Bögen und Wölbungen. Da man in den älteren Bauten die Concha als eine wirksame, entgegenstrebende Stütze für die Kuppel auf der Vierung des Kreuzes kennen gelernt hatte, fiel man darauf, nun auch durch nach dem Inneren zu geöffnete Nischen, welche man vorzugsweise in der Concha, dann aber auch wohl an den geraden Wänden anbrachte, eine verstärkte Tragekraft mit Ersparung der Mauermasse und mit anmuthiger Belebung der inneren Wände zu erlangen. Beides erreichte man demnächst im Aeusseren in noch höherem Grade durch die offenen Gallerien unter dem Dache, auf deren Bedeutung ich schon früher aufmerksam gemacht habe, die aber erst in dieser Epoche immer mehr in allgemeinen Gebrauch kamen und durch den Wechsel von Säulen und beschatteten Hallen die beliebteste Zierde des Aeusseren bildeten. Neben diesem bedeutsamen Theile erschienen dann bald die einfachen Rundbogenfriese nicht mehr genügend; man begann sie zu häufen, stärker und façettenartig zu profiliren,

in breiteren Zwischenräumen aufzustellen, im Inneren der Bögen durch Blumen und andere Ornamente zu schmücken. Die Gesimse wurden reicher und kräftiger gebildet und mit Verzierungen bedeckt, welche durch den Wechsel von hervorragenden und vertieften, lichten und beschatteten Stellen mit der Wirkung der Zwerggallerie harmonirten. Ueberdies brachte man unter dieser Gallerie einen zwar flachen, aber aus dunkeln Schieferplatten gebildeten Fries an, bei dem die Farbe dieser Platten im Gegensatze zu ihren hervortretenden Einrahmungen wieder eine ähnliche Wiederkehr dunkler Stellen gab, wie die Gallerie selbst. Bald erschien auch der grössere Rundbogen, wie er an Blendarcaden, Fenstern und Portalen vorkam, selbst bei reicher concentrischer Gliederung zu einfach; man umgab ihn an seiner inneren Seite mit einem Kranze kleinerer Bögen, gleichsam mit einem in die Rundung verlegten Bogenfriese. Diese schon an den Blendarcaden der Thürme von Kloster Laach vorkommende Form führte dann später dahin, den Bogen ganz zu brechen, ihn kleeblattförmig zu gestalten oder in mehrere, gewöhnlich fünf oder sieben, kleinere gleiche Bögen aufzulösen, wodurch im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts die dem rheinischen Style eigenthümlichen, allerdings nicht sehr schönen Fächerfenster entstanden. Ueberall zeigt sich das Bestreben, die vollen einfachen Linien des romanischen Styls zu brechen, und in mehrere gesonderte Theile aufzulösen. Diese Neigung brachte denn endlich auch den Spitzbogen in Aufnahme. Wie überall erscheint er auch hier zuerst an den Gewölben, als ein natürliches, fast sich von selbst

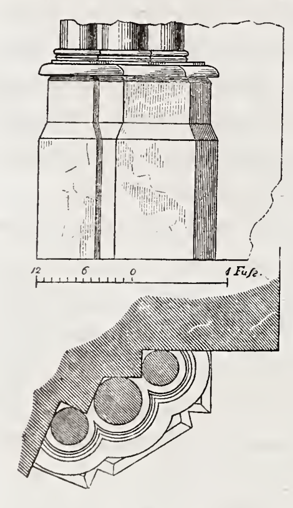


St. Quirin, Neuss.

ergebendes Mittel, den Schwierigkeiten auszuweichen, welche das aus reinen Kreisbögen construirte Kreuzgewölbe verursachte. Dann finden wir ihn an den Arcaden des Schiffes, während Fenster und Portale noch rundbogig blieben; auch hier also nur in der Meinung von seiner grösseren Widerstandskraft. Endlich begann man aber auch an seiner Form Gefallen zu finden, ihn gleichsam zur Abwechselung an den Blendarcaden anzubringen. Offenbar sagte er dem jetzt herrschenden Geschmacke zu, weil auch er statt des Kreisbogens eine gebrochene Linie gab.

Von einem Bestreben nach leichterer Construction finden wir wenig Spuren; die Gewölbfelder behielten die quadrate Form, die Mauern eine solche Stärke, dass sie der Strebepfeiler entbehren konnten. Nur darin mag eine Rücksicht auf Sicherung der Gewölbe zu erkennen sein, dass man jetzt häufig Emporen über den Seitenschiffen anbrachte, die früher nur in sehr seltenen Fällen angewendet waren. Dagegen kommen Triforien nur später und auch da nur blind vor. Im Uebrigen ist das Innere einfach gehalten und ohne bedeutende plastische Ausbildung. Die Chornische ist ohne Umgang und nur durch Nischen, nicht durch einen Kranz freistehender Säulen belebt. Die Pfeiler sind meist viereckig und ohne Gliederung, nur unter den Gewölben mit einer angelegten Halbsäule besetzt, die Bögen eckig und schmucklos profilirt. Der einzige, aber auch sehr beliebte Schmuck besteht in kleinen, meist monolithen Säulen aus einheimischem dunkelen Steine, welche an Mauernischen, Emporen und Fenstern angebracht sind und durch ihre abweichende Farbe malerisch wirken, aber in keinem organischen Zusammenhange mit dem Ganzen stehen, und, zumal man sie bald aus Wohlgefallen an ihrer farbigen Erscheinung möglichst häufte, einen etwas unruhigen Eindruck geben. Die Kapitäle erhalten dann, da die Würfelform diesen

schlanken Rundstämmen weniger entsprach, Kelchform mit derb gearbeitetem knospenförmigem Blattwerk. Die einfache, kräftige attische Basis erschien dem jetzigen Geschmacke zu schwer, man begnügte sich nicht mehr mit dem Eckblatt, sondern gab häufig dem Wulste eine gedrückte, über das Fussgestell ausladende Gestalt, der Kehle geringeren Umfang oder grössere Vertiefung, setzte also auch hier an die Stelle der vollen Kreislinie andere mehr bedingte, weichere Curven. Aus der Verwendung der monolithen Rundstämme und aus der Neigung zu schlankeren und zierlichen Formen ergab sich dann von selbst die Erfindung der R i n g s ä u l e n, die aus ähnlichen Ursachen auch in Frankreich im frühgothischen Style aufgekommen waren. Bildete man nämlich diese Schäfte sehr schlank, oder wollte man, um den Anschein eines hoch hinaufgehenden Stammes zu erlangen, mehrere übereinander stellen, so ergab sich, theils um sie zu verbinden oder an bedenklichen Stellen zu sichern, theils um das Auge zu beruhigen, die Nothwendigkeit, sie auf halber Höhe oder auf mehreren Stellen mit Ringen zu umgeben, um sie an der Wand zu befestigen oder zu kräftigen. Diese Ringe wurden dann oben und unten gleich, als einfacher Wulst oder nach dem Vorbilde der



Kapelle zu Kobern.


Kirche zu Ramersdorf.

attischen Basis, gebildet, und liessen den Gedanken zu, dass sie gleichsam zusammengewachsene Kapitäle und Basen aufeinander gestellter Säulen seien. Die Vorliebe für mannigfache Abtheilungen brachte es dahin, dass man später auch Bögen der Blendarcaden oder Gewölbrippen durch solche Ringe theilte.

Der Neigung zu gebrochenen Linien musste dann auch die Polygongestalt im Grundrisse einzelner Theile zusagen. An Thürmen finden wir sie schon im Kloster Laach, an Kuppeln wurde man leicht auf das Achteck geführt, bald aber begann man auch die Concha des Chores in gleicher Weise zu theilen. Besonders seit dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts wurden solche polygonen Anlagen häufiger, bei denen man dann an Thürmen und Kuppeln und zuweilen auch an Conchen, jeder Polygonseite einen eigenen spitzen Giebel gab, dem sich das Dach anfügte. Die Anlage polygoner Conchen führte aber auch zu tiefer einwirkenden Neuerungen. Sie konnten nämlich nicht füglich mit einer einfachen Halbkuppel, wie bisher bei halbkreisförmigen Nischen, gedeckt werden, erforderten vielmehr ein gebrochenes, aus einzelnen Feldern zusammengesetztes und deshalb durch Rippen zu verstärkendes Gewölbe, und endlich, um diesen Rippen Widerstand zu geben, eine Verstärkung der Wandecken durch Strebepfeiler. So kamen denn hier diese wichtigen Bestandtheile des gothischen Styls in Folge der Polygonanlage in Aufnahme.

Während diese Gebäude im Ganzen genommen durch Anordnung und Reichthum des Schmuckes anziehen, zeugt die Ausführung im Einzelnen keineswegs von dem feinen Stylgefühl, welches die sächsischen Bauten auszeichnet. Die Behandlung ist meist überwiegend derb und auf die Ferne berechnet, die Ausstattung oft überladen oder spröde,

besonders am Aeusseren, namentlich an Chornischen und Façaden durch allzugrosse Häufung von verschieden gestalteten Bögen mit wunderlichen Brechungen, Ringen, Verkröpfungen bunt und unruhig. Indessen fallen diese Mängel mehr in die Spätzeit, während die älteren Gebäude ungeachtet ihrer Richtung auf malerischen Effect die ruhige Würde des romanischen Styls in vollem Maasse behalten.

Die Feststellung des Chronologischen dieser zahlreichen und durch ihre Variationen anziehenden rheinischen Bauten wird dadurch erschwert, dass gerade dieser Styl wegen seiner decorativen Richtung sehr geneigt und geeignet war, bestehenden Mauern neuen Schmuck anzufügen, so dass sich Aelteres mit Neuerem mischt. Indessen haben wir doch eine hinlängliche Zahl von vollständig bekannten Beispielen für seine allmälige Entwickelung.

Schon im Anfange dieser Epoche treten einzelne Züge dieser decorativen Tendenz hervor. So finden wir an der Concha und den Thürmen der St. Gereonskirche in Köln, welche dem älteren Rundbau und dem durch Erzbischof Anno im elften Jahrhundert angelegten Chore in den Jahren 1151 bis 1156 hinzugefügt sind *), in einem der Stockwerke die Ausfüllung des Blendbogens durch einen Bogenkranz. In reinerem Style, selbst mit strenger Form, aber in reichstem Schmucke und schönsten Verhältnissen, ist die Concha des Münsters zu Bonn um 1169 ausgeführt **), welche von zwei mächtigen, pyramidalisch verjüngten Thürmen eingeschlossen, mit den

*) Dies ist durch v. Quast a. a. O. Heft X festgestellt.

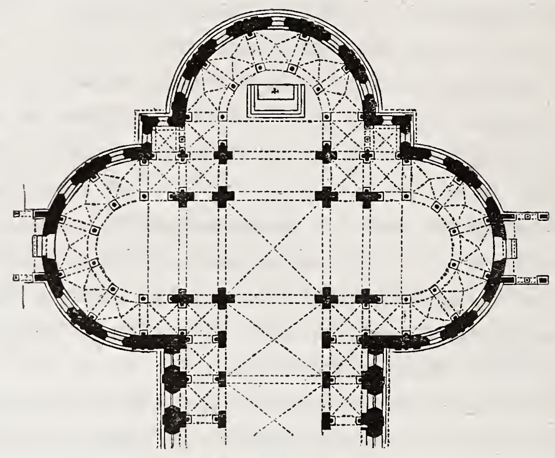
**) Die Grabschrift des in diesem Jahre verstorbenen Propstes Gerhard erwähnt zwar nur, dass er die Kirche multis aedificiis et luminibus geschmückt habe, indessen berechtigt die Stylverschiedenheit der einzelnen Theile des Münsters gerade diesen Theil mit jener Notiz in Verbindung zu bringen. Vgl. v. Quast a. a. O. Heft X, und Kugler kl. Schr. II, 118.

kräftigen aneinander gereiheten halbkreisförmigen Archivolten ihrer Fenster und dem reich verzierten Kranze von offenen Arcaden den würdigsten Eindruck macht. Gleichzeitig kommen aber an dem Dome zu Trier an den Theilen, welche vom Erzbischof Hillinus herrühren (1152 — 1169), schon Ringsäulen vor *), und nicht lange darauf, im Chore und den Kreuzconchen der Abteikirche Gross-Martin in Köln, wahrscheinlich 1172 geweiht **), sind diese Säulchen freistehend und von übertriebener Länge und gekünstelter Gestalt, in ihrer unteren Hälfte polygonförmig, in der oberen cylindrisch.

Diese Kirche und die grossartigere von St. Aposteln zu Köln sind die ausgezeichnetesten Beispiele der besonders in dieser Stadt ausgebildeten Centralanlage der östlichen Theile. Die Vorzüge ähnlicher Anlagen, wie man sie in römischen und karolingischen Bauten vor Augen hatte, waren am Rheine nie verkannt, und bereits in der vorigen Epoche hatte man an St. Marien im Kapitol den Versuch gemacht, sie mit der Anlage eines Langhauses in der Art zu verbinden, dass man die Chornische und die beiden Kreuzarme als gleiche, um das Gewölbe der Vierung gelagerte Conchen, also gleichsam als Ausstrahlungen aus einem Centrum, bildete. Gerade die grossartigen Verhältnisse dieses Gebäudes, namentlich der Umstand, dass jede der Conchen im Innern einen Umgang hatte und daher im Aeussern oben zurücktrat, schwächten indessen die Wirkung und waren vielleicht die Ursache, dass das Beispiel lange ohne Nachahmung blieb. Wahrscheinlich gab das kleine, aber reiche und mit künstlerischem Luxus ge-

*) Abbildung und Beweise des Chronologischen bei Schmidt a. a. O. Lief. 2.

**) v. Lassaulx a. a. O. S. 495. Vielleicht stammen indessen diese Säulchen aus einer späteren Herstellung.



St. Maria im Kapitol, Köln.

baute Monument zu Schwarzrheindorf die Veranlassung, auf diesen Gedanken zurückzukommen, den nun nicht gar lange darauf die mit dem Neubau des Chores jener Stiftskirchen zu St. Martin und zu St. Aposteln beauftragten Meister in einer vollendeteren, den neuen Anforderungen mehr entsprechenden Weise ausbildeten. Sie verzichteten nämlich auf die inneren Umgänge und auf die breiten Verhältnisse, rückten daher die drei Conchen näher zusammen, errichteten auf der Vierung einen Thurm oder eine Kuppel, in den vier Ecken, wo die Conchen unter einander und mit dem Langhause zusammenstiessen, schlanke, in achtseitiger Gestalt aufsteigende Thürmchen, und statteten diese so energisch betonte Gruppe mit gleichen horizontalen Abtheilungen aus, so dass die Blendarcaden, der Plattenfries, die Zwerggallerie und die Gesimse das Ganze und seine Theile wie vielfache Bänder umschlingen und zusammenhalten. Die Wirkung dieser eigenthümlichen Anordnung ist höchst malerisch und bedeutsam; der Gedanke einer belebten und wohlgeregelten Concentration kann kaum

glücklicher ausgesprochen werden. Wir sehen einen lebensvollen, reich ausgebildeten Organismus, wo mannigfache selbstständige Kräfte in harmonischem Einklange sich um das sie beherrschende und vereinende Centrum herum bewegen. Es ist ein Anklang an das Sonnensystem mit seinen Planetenbahnen, an eine christliche Weltordnung, wo die Völker gesondert und doch einig dem Herren dienen.

Die St. Martinskirche geht unmittelbar von dem Vorbilde der Kirche von Schwarzrheindorf aus; wie diese bezeichnet sie den Mittelpunkt durch einen Thurm, der aber durch vier auf seinen Ecken heraustretende achteckige Treppenthürmchen und durch die Wiederholung der Zwerggallerie reicher und bedeutsamer belebt ist, wie diese hat sie, vermöge ihrer schlanken, sich innig an den Thurmbau anschmiegenden Conchen die Concentration als eine höchst gedrängte, mächtig nach oben treibende aufgefasst. Die Apostelkirche, wahrscheinlich etwas später, im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts, erbaut *), weicht von

*) Lassaulx (a. a. O. S. 491) und Kugler (kl. Schr. II, 198) nehmen an, dass die ganze heutige Kirche, und also auch der östliche Theil, nach einem Brande von 1199 erbaut sei. Jener stützt diese Annahme ausschliesslich auf die Autorität von Gelenius (de admir. magn. Col. p. 295), welcher allerdings nicht bloss dieselbe Ansicht ausspricht, sondern auch in Beziehung auf jenen Brand sehr bestimmt sagt, dass die Kirche durch denselben in Asche verwandelt sei (basilica in cineres abiit). Da Gelenius (1645) der Bruder eines Canonicus dieser Kirche war, so ist höchst glaublich, dass er diese Nachricht aus einer älteren Aufzeichnung genommen hat; allein bekanntlich sind solche Angaben sehr oft übertrieben, und diese ist es gewiss auch. Denn augenscheinlich sind die Pfeiler des Schiffes und die unteren Theile des Thurmes und der Mauern (wie auch Kugler und Lassaulx zugeben) älter als jener Brand; derselbe war daher nur ein partieller, und kann ebensowohl die Conchen wie die Pfeiler des Langhauses verschont haben. Freilich theilt Gelenius an einer anderen Stelle eine alte Nachricht mit, dass das Gewölbe im Jahre 1219 geschlossen sei (Testudo ejus ecclesiae absoluta fuerat anno 1219 par Alberonem laicum. Vita S. Engelberti p. 114), was sich mit der Annahme eines nach dem

diesem Vorgange und zwar in höchst gelungener Weise ab. Der Meister verzichtete auf die allzu abstracte Durchführung des Pyramidalgedankens. Er gab den schmalen, rechteckigen Räumen, welche die Conchen mit der Vierung des Kreuzes verbinden, und mithin der ganzen Anlage im Ver-

Brande von 1199 begonnenen und bis 1219 völlig beendigten Baues wohl vereinigen liesse. Allein da in dieser Nachricht nur von dem Gewölbe die Rede ist, nicht von der Beendigung eines grösseren Baues, so spricht sie mehr dafür, dass durch den Brand von 1199 nur die oberen Theile des Gebäudes zerstört waren, deren Herstellung verbunden mit der Ueberwölbung nach den Drangsalen des bis 1206 dauernden Krieges erst bis 1219 bewirkt werden konnte. Dass dieser Herstellungsbau kein sehr umfassender gewesen, findet auch darin eine Bestätigung, dass Caesarius von Heisterbach, der von Kölnischen Angelegenheiten sehr wohl unterrichtet ist, in seinen um 1220 geschriebenen Dialogen (Lib. VIII, c. 63) desselben nicht erwähnt, obgleich er eine diese Kirche betreffende Anekdote mittheilt, welche ihn wohl dazu veranlassen konnte, und die vielleicht sogar auf die Entstehung der Conchen Beziehung hat. Er erzählt nämlich, ein reicher Kölner Bürger habe, weil zwar die Sünde schwer, Werksteine aber noch schwerer seien, eine Schiffsladung von solchen gekauft, und da die Apostel seine Richter sein würden, neben der Apostelkirche hinlegen lassen. Als ihn nun die Stiftsherren gefragt hätten, was er damit bezwecke, habe er erwiedert, die Kirche würde doch irgend einmal einer Renovation bedürfen (aliqua dierum renovanda est ecclesia), da würden sie ihnen nützlich sein. Und nun fügt Caesarius hinzu, dass nicht lange darauf, als die Kirche vergrössert wurde, und zwar, wie er meine, auf Veranlassung dieser Steine, dieselben zum Fundament benutzt seien. Die Zeit, wo dieser ohne dringende Veranlassung begonnene Vergrösserungsbau stattgefunden, nennt er zwar nicht ausdrücklich; er bezeichnet aber jenen Bürger als den Vater eines damals schon verstorbenen Abtes von Villers, den er selbst noch gekannt hatte. Er weist also ungefähr auf die von mir angenommene Zeit, das letzte Viertel des zwölften Jahrhunderts, und auf einen um diese Zeit stattgefundenen Bau hin, bei dem man neuer Fundamente bedurfte, und erwähnt nicht, dass dieser nicht gar lange danach niedergebrannt und durch einen anderen ersetzt sei. Dieser Bau kann aber nach der Beschaffenheit des Gebäudes kaum ein anderer gewesen sein, als der der östlichen Theile, da das Langhaus seiner Anlage nach älter, das westliche Querschiff aber jünger ist.

hältnisse zu den Conchen eine grössere Breite *), liess statt des Thurmes eine niedrigere achteckige Kuppel aufsteigen, und gewann dadurch Raum, die achteckigen Thürme, welche dort dem Mittelthurme anlagen, frei emporstreben zu lassen. Den unteren Theil dieser Thürme, der dort viereckig heraustritt, bildete er dagegen rund, so dass der Grundriss dieser östlichen Anlage aus den drei durch zwei runde Thürme verbundenen Conchen, mithin aus grösseren und kleineren Kreistheilen besteht, die leicht ineinander übergleiten und die Umkreisung durch die mannigfachen Arcaden noch anschaulicher machen. Aus diesem unteren Theile wachsen zunächst der Giebel der Vierung, dann die achteckigen Thürmchen, endlich die mächtige Kuppel empor, diese wiederum von Arcaden und dem Plattenfriese umgeben, so dass dasselbe Motiv der Umkreisung sich hier noch immer wiederholt. Die Höhenverhältnisse dieser aufstrebenden Theile sind ihrer Stelle gemäss verschieden. Die Eckthürmchen, gleichsam durch den Druck zweier mächtiger Conchen auf den beschränkten Raum der kreisförmigen Basis hervorgetrieben, streben hoch hinauf, während die Giebel, von denen jeder das Andrängen nur einer der drei Conchen, und die Kuppel, welche zwar die vereinte Einwirkung aller, aber auf den breiten Raum der Vierung darstellt, nur mässige Höhe erreichen. Der Gedanke des Umkreisens ist daher besser durchgeführt, das Centrum in der achteckigen Kuppel kräftiger, und doch die auftreibende Kraft durch die vier schlankeren Thürme anschaulicher ausgedrückt. Die Verhältnisse sind durchweg so glücklich gewählt, dass keine andere der später nach ähnlichem Plane gebauten Kirchen dieselbe Wirkung erreicht.

*) In der Martinskirche wie in Schwarzrheindorf ist die Breite jener Räume dem Radius (und mithin der Tiefe) der Nischen gleich, in der Apostelkirche dagegen bedeutend breiter, jener 15′, diese 19′ 7″.

Noch vor dem Schlusse des Jahrhunderts waren weitere Neuerungen aufgekommen. Die Stelle, an der wir dies mit Bestimmtheit aufzeigen können, ist wiederum der Trierer Dom, der in der That eine fast vollständige Architekturgeschichte enthält, und zwar in seiner östlichen Chornische, welche polygonförmig, mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossen, mit einem Rippengewölbe gedeckt, und mit Strebepfeilern besetzt ist. Die Ueberwölbung erfolgte erst unter dem Erzbischof Johann (1190 bis 1212), allein die Anlage des Chors in Polygongestalt und mit Strebepfeilern stammt aus der Zeit des bereits erwähnten Erzbischofs Hillinus (1152 bis 1169), und lässt, da sie das Rippengewölbe voraussetzt, darauf schliessen, dass dieser ein solches beabsichtigt hat, dass es mithin schon um 1169 bekannt war. Uebrigens sind die Details dieses Bautheiles noch im Wesentlichen romanisch, die Bögen fast sämmtlich rund, die Säulenfüsse, die Deckplatten der Kapitäle, die meisten Gesimse nach dem Vorbilde der attischen Basis gestaltet. Das Aeussere ist einfacher als an den erwähnten Kölnischen Kirchen, nur durch einen Rundbogenfries und durch Gesimse, die auf theils einfachen, theils sogar als menschliche Köpfe gebildeten Consolen ruhen, in mehrere Stockwerke getheilt, oben mit der Gallerie und dem Plattenfriese verziert; die Fenster sind von Würfelsäulen flankirt. Aber im Innern finden sich schon Gewölbträger auf Consolen und die Rippen des spitzbogigen Gewölbes sind nicht mehr in der früher üblichen gedrückten halbelliptischen Form, sondern als volle Rundstäbe gestaltet und durch Ringe getheilt *).

Von nun an kommen verschiedene Elemente des gothischen Styles häufiger, aber vereinzelt und gleichsam zu-

*) Vgl. überall Schmidt, Trierische Baudenkmale, Lieferung 2, Tafel 4, 5, 6.

fällig, ohne Bewusstsein ihres Zusammenhanges vor. Der Spitzbogen ist noch immer sehr selten. Zwar öffnen sich die Stadtthore von Köln, die um 1188 vollendet wurden, schon mit einem mächtigen Bogen dieser Art, der hier, wo man auf den Durchgang hochbeladener Wagen oder prunkender Fahnen rechnete, besonders zweckmässig erscheinen musste *). Aber an den Gewölben des Domes zu Mainz, die nach dem Brande des Jahres 1191 erneuert wurden, ist er noch nicht durchweg, sondern nur neben überhöhten Rundbögen gebraucht **), und selbst die erst seit 1212 errichteten Klostergebäude der St. Mathiaskirche bei Trier haben ihn nur an den Gewölben des Kreuzganges, während die der Säle und alle Lichtöffnungen noch rundbogig sind ***). Einige Male aber findet er sich, besonders in diesen westlichsten Gegenden der Rheinlande, sehr früh an völlig rundbogigen und romanischen Kirchen angewendet. So haben in der Kirche zu Roth an der Our unfern der Luxemburgischen Gränze, wo (wie in der früher beschriebenen Kirche zu Echternach) Säulen mit Pfeilern wechseln und diese letzten durch einen höheren Rundbogen verbunden sind, die darunter gelegenen Arcaden einen spitzen Bogen. Alle Details sind sehr roh aber streng romanisch, so dass man sieht, wie hier in einer Dorfkirche sehr Alterthümliches mit der neu aufkommenden Form sich mischte. Auch in der schönen Kirche zu Merzig an der Saar †), deren halbkreisförmige Concha reich im spätromanischen Style ornamentirt und mit einem Rippengewölbe gedeckt ist, hat das Langhaus, bei übrigens völlig roma-

*) Boisserée a. a. O. Taf. 37, S. 17 ff.

**) Wetter, der Dom zu Mainz, S. 30.

***) Schmidt a. a. O. Heft 3, S. 94.

†) Schmidt a. a. O. Heft 3, wo auch die anderen eben genannten Kirchen (mit Ausnahme der von Roth) abgebildet sind, über welche letzte nur Kugler in den kl. Schr. II, 187 u. 371 Nachricht giebt.

nischen Details, auf seinen Säulen spitze Arcaden, so dass hier die Verbindung der Säulen mit dem Spitzbogen, die nur in Sicilien gewöhnlich war, auch ein Mal auf deutschem Boden vorkommt.

Häufiger finden sich Strebepfeiler und zwar zum Theil offenbar versuchsweise und ohne volle Kenntniss ihrer Erfordernisse angewendet. So an der oben genannten St. Mathiaskirche bei Trier, welche noch im zwölften Jahrhundert als eine mächtige Pfeilerbasilika errichtet wurde. Die Kreuzgewölbe der Seitenschiffe ruhen nur auf den dichtgestellten Pfeilern und Wandpilastern, dagegen ist die Mauer des ziemlich hoch hinaufsteigenden, aber ursprünglich nur mit einer Balkendecke versehenen Mittelschiffes mit Strebepfeilern bewahrt, welche auf den Gurtbögen der Seitenschiffe aufstehen *). Eine noch eigenthümlichere Anordnung hat die Kirche des Cistercienser-Nonnenklosters zu St. Thomas an der Kyll, welche ungefähr 1190 begonnen und 1222 geweihet ist. Die ziemlich lange, aber nur 40 Fuss breite und 46 Fuss hohe Kirche besteht nämlich in ihrer westlichen Hälfte aus zwei gewölbten Stockwerken, von denen das obere als Nonnenchor diente und auf einer in der Axe des unteren Raumes aufgestellten Säulenreihe ruht. Die Südseite stiess an die Klostergebäude und hat eine einfache Mauer, die Nordseite dagegen wirkliche und zwar ziemlich starke Strebepfeiler, aber in der Art, dass ihr unterer, dem unteren Stockwerke entsprechender Theil äusserlich durch Mauern verbunden, also in das Innere des Gebäudes gezogen und mit einem fortlaufenden Dache gedeckt ist, aus welchem dann ihr oberer, verjüngter Theil an der zurücktretenden Mauer des Nonnenchores hervortritt und mit einem Wasserschlage abschliesst. Diese Anordnung der Strebepfeiler ist denn auch

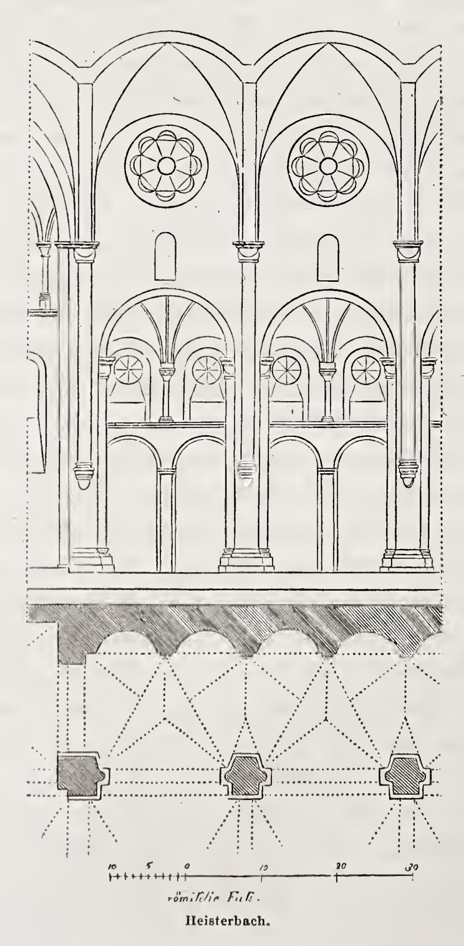
*) Schmidt a. a. O. Heft 2, S. 86.

an dem östlichen, ungetheilt aufsteigenden Langhause fortgesetzt, wo zwischen den unteren Strebepfeilern kapellenartige Räume entstehen, während die obere, auf einer abgestuften halbkreisförmigen Arcade ruhende Wand unter dem Fenster noch durch aus der Gliederung der Wandpfeiler hervorgehende Doppelbögen, eine Art grossen Bogenfrieses, verstärkt ist. Der Chor, fünfseitig aus dem Zehnecke, hat wirkliche Strebepfeiler. Der Spitzbogen kommt hier fast nur an den Gewölben und an der oberen Aussenmauer zwischen den Strebepfeilern als eine Mauerverstärkung vor. Die Fenster sind meistens kreisförmig, die oberen schon durch einen Sechspass belebt. Das Ganze ist, obwohl in rohen Details, durchaus verständig und mit Kenntniss der constructiven Vortheile des Strebepfeilers ausgeführt *). Wir sehen also, dass in diesem westlichen Theil der Rheinlande der Spitzbogen und die Strebepfeiler schon mannigfach, aber ohne festes Princip und selbst bis 1222 noch ohne bewusste Hinneigung zum gothischen Style angewendet wurden.

An einer anderen Stelle des Rheinlandes finden wir gleichzeitig einen sehr merkwürdigen Versuch, ähnliche constructive Resultate, wie sie der gothische Styl gab, aber durch andere Mittel, zu erlangen. Ich spreche von der Cistercienserkirche zu Heisterbach im Siebengebirge, von der jetzt zwar nur noch die Concha aufrecht steht, wohl aber in Boisserée's Werk über die Kirchen des Niederrheins vollständige Zeichnungen erhalten sind. Das Kloster stand früher auf der Höhe des Berges, im Jahre 1191 beschlossen aber die Mönche, es ins Thal zu verlegen, begannen sofort mit den Klostergebäuden und gründeten nach Vollendung derselben im Jahr 1202 die Kirche,

*) Vgl. Schmidt a. a. O. Heft 3, S. 10, und Taf. 4, Fig. K, O, P, Q.

welche im Jahre 1227 die Weihung mehrerer Altäre, und im Jahre 1233 ihre Vollendung erhielt. Der Plan ist sehr sinnreich und beruht auf einem durchgeführten Strebesysteme, jedoch wiederum, wie in der oben angeführten Kirche St. Thomas nur in consequenterer und besser durchdachter Weise, mit in das Innere gelegten Streben. Die Kirche war kreuzförmig, mit dreischiffigem Langhause,



Heisterbach.

in dessen Mitte sich aber noch ein zweites, zwar nicht vortretendes, aber doch durch seine Höhe und die grössere Breite der Arcade bezeichnetes Querschiff befand *). Die Wände der Seitenschiffe, wie gesagt ohne Strebepfeiler, bildeten im Aeusseren zwei Stockwerke. Das untere, äusserlich mit einer kleinen Bedachung versehen, bestand aus einer fortlaufenden Reihe nach innen geöffneter Nischen, je zwei in jeder Travee und jede (wenigstens auf der Nordseite, da auf der Südseite der daran anstossende Kreuzgang es verhinderte) durch ein rundbogig geschlossenes Fenster beleuchtet. Auf dem Gewölbe dieser sehr kräftig gebildeten Nischen stand dann die leichtgehaltene und durch kreisförmige Fenster beleuchtete Wand des oberen Stockwerks, in welchem kleine, auf die Zwischenwände der Nischen gestellte Säulen das sehr künstlich gebildete, gegen das Mittelschiff strebende Gewölbe der Seitenschiffe trugen. Ueberdies waren unter dem Dache der letzten noch kleine Strebemauern angebracht, welche sich an die obere Wand über den Scheidbögen anlegten und dieselbe also ebenfalls stützten. Während so die Seitenschiffe vermittelst jener beiden Stockwerke eine verhältnissmässig grössere Höhe erhielten, die Scheidbögen also höher wie gewöhnlich lagen und die Pfeiler schlanker gebildet wurden, war das Oberschiff nicht bedeutend hoch, auch nur durch kreisförmige, rosettenartig ausgebildete Fenster beleuchtet. Die Pfeiler trugen vermöge einer theils vom Boden aufsteigenden, theils auf einer Console ruhenden Halbsäule, die Gewölbe. Ueber jedem Scheidbogen lag (einigermaassen ähnlich wie in St. Germer in der Picardie) je eine

*) Vielleicht war dieses westliche Querschiff als Vorhalle für den ursprünglich nur bis hieher angeordneten Bau angelegt, und erhielt nur, als man später (etwa 1227) die Verlängerung beschloss, die Bedeutung eines Kreuzschiffes.

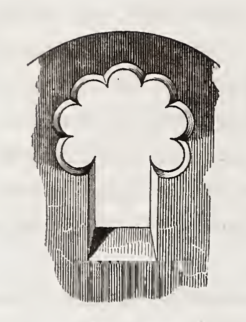
fensterartige Oeffnung, welche Licht unter das Dach der Seitenschiffe brachte. Es war daher hier, nur in anderer Form wie im gothischen Systeme, die Last der Gewölbe durchaus auf die Seitenmauern und ihre stärksten Theile zurückgeführt; ja, dies war hier vielleicht in noch soliderer Weise geschehen, weil die Strebepfeiler durch die überwölbten Nischen verbunden und die Strebebögen durch eben diese Ueberwölbung und durch die Gewölbe der Seitenschiffe ersetzt waren. Auch an der halbkreisförmigen Chornische ist dieses Strebesystem durchgeführt; sie erhält dadurch einen Umgang, allein wiederum in einer Weise, die von der der gothischen Kirchen völlig abweicht. Die innere Concha, an Höhe dem Mittelschiffe gleich, ruht nämlich auf zwei Stockwerken von überaus schlanken und zierlichen Säulen und wird von den Gewölben des Umgangs, und wiederum von den sich ringsumherziehenden Nischen gestützt. Doch sind hier auch im Aeusseren über dem Dache des Umgangs wirkliche Strebemauern angelegt. Wir finden also in diesem Gebäude vielfache Verwandtschaft mit dem gothischen Style, oblonge Gewölbfelder, den Chor mit einem Umgange, schlanke Pfeiler mit hohen Gewölbdiensten, ein durchgeführtes Strebesystem und das Bemühen nach hellerer Beleuchtung. Allein diese Resultate werden in ganz anderer Weise wie in Frankreich, hauptsächlich durch die im rheinischen Style beliebten Nischen, hervorgebracht. Alle Details gehören noch dem alten Style an. Die Kapitäle sind würfelförmig, die Profile der Bögen und Gurten eckig, die Säulenfüsse attisch, die Fenster ungetheilt und (mit Ausnahme der durch einen Sechspass belebten kreisförmigen Oberlichter) ohne eine Spur des Maasswerks, die Diagonalen der Wölbung blosse Gräten. Die Gewölbe waren spitz, alle anderen Bögen halbkreisförmig, nur an der Façade, ohne Zweifel dem spätesten

Theile, waren zwei Fenster und das Portal, sowie der Bogenfries im Spitzbogen gebildet. Das ganze Gebäude macht daher auch einen anderen Eindruck als die gothischen; es hat das Schwere und Ueberkräftige des romanischen Styls abgestreift, aber es hat auch nicht die elastische ritterliche Kraft des gothischen Baues, sondern einen viel schlichteren, strengeren, aber doch zugleich weniger kräftigen Ausdruck.

Eine Wiederholung der constructiven Gedanken dieser Kirche findet sich nirgends, und noch weniger nahm sich der einheimische Styl die Einfachheit des Cistercienserordens zum Vorbilde, vielmehr steigerte er sich gerade jetzt im Decorativen fast bis zum Ueberladenen.

Dies zeigt schon die wenig später, im Jahre 1209, unter dem in glaubhafter Inschrift namhaft gemachten Baumeister Wolbero begonnene Stiftskirche St. Quirin zu Neuss *). Es ist ein nicht unbedeutendes, mit Aufwand ausgeführtes Werk, auf der Westseite mit einem mächtigen Vorbau von der Breite der drei Schiffe, aus dessen Mitte ein schwerer viereckiger Thurm aufsteigt, im Osten nach dem Vorbilde der Kölner Kirchen St. Martin und St. Apostel mit drei gleichgestalteten Conchen schliessend und mit einem zweiten, achteckigen Thurme auf der Vierung des Kreuzes. Die Chornischen, welche in ihrer Anordnung an die der Martinskirche erinnern, sind im Aeusseren und Inneren mit überschlanken Säulchen, von derselben künstlichen Gestalt wie dort, versehen. Der Vorbau ist von allen Seiten mit Friesen und Arcaden bedeckt, welche im mittleren Theile der Vorderseite treppenförmig aufsteigen. Im Langhause sind sowohl in der Gallerie als im Oberschiffe fächerförmige Fenster, die wir hier also zum ersten Male mit sicherem Datum treffen, und in den Ar-

*) Abbildungen wiederum bei Boisserée a. a. O.



St. Quirin, Neuss.

caden des Vorbaues kommt der Spitzbogen, jedoch nur ausnahmsweise neben überhöheten oder ausgezackten Rundbögen vor. Dagegen ist jener Bogen im Inneren an den Nischen des Chores, in den grossen unteren Arcaden, in den getheilten Bögen der Empore und an den Gewölben consequent durchgeführt. Wir sehen ihn daher hier an tragenden Bögen ausschliesslich angewendet, dürfen aber annehmen, dass diese Consequenz noch neu war, da das Kreuzschiff der Klosterkirche zu Sayn, 1202 erbaut, und die Castorkirche zu Coblenz, nach einem bedeutenden Herstellungsbau 1208 geweiht *), noch keine Spur desselben zeigen, diese vielmehr an ihrer Chornische nur die rundbogige Decoration mit kräftig gegliederten Fenstern, Arcaden und der Zwerggallerie hat.

Diese sicher datirten Gebäude mögen uns als Anhalt dienen, um danach die grosse Zahl verwandter rheinischer Bauten, deren Entstehungszeit wir nicht nachweisen können, zu ordnen. Man hat angenommen, dass die Mehrzahl derselben nach den Kriegen zwischen Philipp von Schwaben und Otto IV., welche von 1198 bis 1206 das Rheinland verwüsteten, und bei welchen häufige Feuersbrünste stattfanden **), erbaut sei. Indessen ist dies na-

*) v. Lassaulx a. a. O. S. 472 und 460. Der baukundige Verfasser vermuthet, dass die decorative Aussenseite der Chornische der älteren Mauer nur als ein Mantel umgelegt sei. Vgl. Moller I, Tafel 7 und 8.

**) Caesar von Heisterbach II, 30. Provinciae incendiis vastantur et ecclesiae depraedantur, sanguis multus funditur. V. 37. Terra rapinis et incendiis vastatur. Andernachum, Remage, Bonna aliaeque villae plurimae exustae sunt.

türlich nur eine Vermuthung, der man nicht zu grosse Ausdehnung geben darf, da die starken Mauern der Kirchen von Feindeshand nicht leicht gefährdet werden und selbst einer Feuersbrunst widerstehen, da auch die Erschöpfung des Landes durch jene Kriege schwerlich die Herstellung in so reicher Weise zugelassen haben dürfte. Auch sind die Verschiedenheiten dieser Werke zu gross, als dass man sie alle in einen so kurzen Zeitraum setzen dürfte, und manche derselben werden daher dieser kriegerischen Zeit schon vorhergegangen sein.

Zu den schönsten Kirchen des Rheinlandes gehört die Pfarrkirche zu Andernach, ein nicht unbedeutender Bau, zwar ohne Kreuzschiff, aber mit vier kräftigen Thürmen, zwei an der Façade, zwei an der halbkreisförmigen Concha, im Inneren mit einer Empore über den Seitenschiffen. Aus der ältesten Bauzeit unter Ludwig dem Kinde mag vielleicht der südliche Thurm der Ostseite stammen, alles Uebrige ist später. Die Chornische mit Arcaden von Pilastern und Säulen, mit der Gallerie, dem Plattenfriese, und sehr reich ornamentirten Gesimsen ausgestattet, gleicht einigermaassen denen des Münsters zu Bonn und der Kölner Kirchen von St. Martin und Aposteln, doch deutet schon die schlanke Haltung der Fenster und der sie umgebenden Arcaden auf eine etwas spätere Zeit. Noch deutlicher zeigt sich diese im Langhause, obgleich der Spitzbogen nur im Gewölbe vorkommt, in den fächerförmigen Fenstern des Oberschiffes, in den kräftigen Vorlagen der gewölbtragenden Pfeiler, den gekuppelten Säulen der Empore und ihren mit phantastischem Laubwerk reichgeschmückten Kapitälen, endlich besonders in dem Rippengewölbe, dessen Diagonalgurten schon das birnförmige Profil, das entscheidende Zeichen gothischer Tendenz, haben. Können wir daher jene Chornische auch vielleicht noch in die letzten Decen-

nien des zwölften Jahrhunderts verweisen, so gehört doch das Schiff entschieden schon dem dreizehnten Jahrhundert, die Ueberwölbung selbst erst der Zeit gegen die Mitte desselben an *). Sehr schön ist das südliche Portal, rundbogig, mit zwei durch die vorspringende Ecke getrennten Säulen auf jeder Seite, mit reich verzierten Kapitälen und Archivolten, und dem von Engeln getragenen Christus in der Glorie. Sehr ähnlich ist das Portal der kleinen Kirche St. Maria in Lyskirchen in Köln, einer einfachen romanischen Pfeilerbasilika mit Emporen und spitzbogigem Gewölbe, nur ist hier die Sculptur des phantastischen Blattwerks bedeutend edler und wahrhaft ausgezeichnet ausgeführt. Der Spätzeit des zwölften oder den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts mag unter Anderem die obere Chorhaube von S. Maria im Kapitol, deren Ausstattung sich noch an die der Apostelkirche anschliesst, der Ausbau des Langhauses von St. Pantaleon in Köln, die noch in ziemlich strengem Style erbaute Klosterkirche von Knechtstäden bei Neuss, auch wohl endlich noch die mächtige Kirche der Abtei Brauweiler bei Köln angehören. Aus dem uns berichteten Bau von 1161 kann hier nur die Krypta herstammen, während der Oberbau ein ursprünglich auf Gewölbe angelegtes Werk des Uebergangsstyls ist, an dem sich die Derbheit, ja selbst Rohheit der Ornamente, welche man in rheinischen Bauten dieser Zeit oft findet, in eigenthümlicher Weise mit einem

*) Nähere Beschreibung und Profile bei Kugler kl. Schr. II, 212. Vgl. Lassaulx a. a. O. S. 474. Das Conversationslexicon für bildende Künste und Otte (Kunst-Archäologie S. 70) nennen die Jahre 1198—1206 als Erbauungszeit, während Boisserée a. a. O. S. 26 sie nur als die des Krieges anführt, nach welchem die Kirche gebaut sein möchte, was denn auch, da Caesar von Heisterbach Andernach ausdrücklich zu den abgebrannten Städten zählt, hier zuzugeben ist. Abbild. bei Boisserée Taf. 44 — 48. Mertens, in seinen Tabellen, setzt den Chor auf 1120, was viel zu früh sein dürfte.

Streben nach Reichthum und Effect paart. Die Chornische ist mit langgezogenen Säulchen, ähnlich wie die der Martinskirche in Köln, geschmückt und wird später als diese entstanden sein. Dagegen ist die Sculptur der Kapitäle, an denen zum Theil kleine Figuren kariatydenartig die Deckplatten tragen, und die Anordnung eines Triforiums mit verschiedenartigen Bögen auf bald niedrigeren, bald höheren Säulenstämmen sehr ungewöhnlich, und deutet auf eine Zeit, wo dieser rheinische Uebergangsstyl noch nicht die Reife hatte, die er im zweiten Decennium des dreizehnten Jahrhunderts erlangte *).

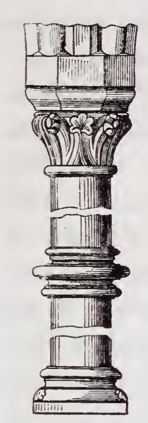
Ein sehr ausgezeichnetes, aber einigermaassen räthselhaftes Gebäude dieser Zeit ist die Taufkapelle der Stiftskirche St. Georg zu Köln. Sie liegt innerhalb eines gewaltigen Thurmes von vortrefflich behauenen Quadern, der auf der Westseite der Kirche aufsteigt, und besteht aus einem quadraten, mit einem Kuppelgewölbe gedeckten Raume, dessen Wände unten durch reich gegliederte und mit Säulen umstellte Nischen (auf jeder Seite eine grössere zwischen zwei kleineren), oben durch einen neben den breiten rundbogigen Fenstern umherlaufenden Umgang belebt sind. Alles ist darin von vollendeter Ausführung und edelster Haltung. Das burgartige Ansehen der glatten, undurchdringlichen Mauern dieses Gebäudes hat die Sage veranlasst, dass Erzbischof Anno es in feindlicher Absicht errichten lassen, dadurch aber den Argwohn der Bürger

*) Kugler, a. a. O. S. 200, will den ganzen Bau in die Zeit nach einem Brande setzen, der unter dem 1226 verstorbenen Abte Godesmann stattfand. Die Willkür und Rohheit der Formen und der Mangel des Spitzbogens im Hauptkörper des Gebäudes machen (abgesehen von den später erneuerten Gewölben) eine so späte Entstehung unwahrscheinlich. Die Quelle, aus welcher Ristelhüber (Beschreibung des Arbeitshauses zu Brauweiler), von dem die Notiz über den erwähnten Brand herrührt, sie entlehnt, habe ich nicht aufzufinden vermocht.

hervorgerufen und seine Vertreibung aus der Stadt veranlasst habe. Allein es unterliegt keinem Zweifel, dass diese edle und mächtige Construction nicht der schlichten und selbst rohen Säulenbasilika aus Anno's Zeit, der sie angebaut ist, gleichzeitig sein kann. Andererseits aber sind die Formen noch rein romanisch, ohne jede Beimischung von entschiedenen Zeichen des Uebergangs, so dass wir sie wohl nicht später als in die letzten Jahre des zwölften Jahrhunderts setzen dürfen *).

Nicht wie dieser stolze und prachtvolle Bau von Drachenfelser Trachit, sondern von schlichtem Tufstein, auch nicht mit so ausgezeichneter Technik ausgeführt, aber durch sinnreiche und zierliche Anlage interessant, ist die, jetzt auf den Friedhof zu Bonn versetzte Kapelle der ehemaligen Deutschherren-Commende zu Ramersdorf. Sie hat drei Schiffe von gleicher Höhe, was an Kirchen dieser Gegend sonst noch nicht vorkommt, aber bei einer so kleinen Kapelle ebensowenig wie bei Krypten auffallen kann. Ihre spitzbogigen Rippengewölbe werden von vier schlanken Ringsäulen und von Gewölbdiensten getragen, welche auf gleicher Höhe mit jenen Ringen von Consolen an Wandpilastern aufsteigen. Die Chornische hat eine ungewöhnliche Grösse, indem ihr Umfang etwa drei Viertel eines Kreises enthält, also gewissermaassen einen hufeisenartigen Bogen beschreibt und sich über die Breite des Mittelschiffes hinaus erweitert. Die Fenster des Langhauses sind dicht unter den Schildbögen als vierblätterige Rosen angebracht,

*) F. v. Quast (in dem angeführten Aufsatze Heft X, S. 214) entwickelt scharfsinnig die Vermuthung, dass jene Sage nur die Namen verwechselt, und einen Hergang aus der Zeit des Erzbischofs Engelbert II. auf den Erbauer der Georgskirche übertragen habe. Allein dann würde gewiss nicht das künstliche Kuppelgewölbe, sondern das im dreizehnten Jahrhundert geläufige Rippengewölbe angewendet sein. Boisserée a. a. O. Taf. 21 — 24.


Ramersdorf.

offenbar um bei der geringen Höhe des Gebäudes das Licht mehr von oben zu erhalten. Die durch die Schaftringe der Säulen und die Consolen an den Wänden angedeutete Linie wiederholt sich im Chore als Gesims der Fensterbrüstung. Die Rippen sind noch rund profilirt, der Spitzbogen findet nirgends eine Stelle, es lässt sich mithin keine Spur der Einwirkung des gothischen Styls aufzeigen, aber das ganze kleine Gebäude macht schon den Eindruck des Heiteren und Schlanken, der diesen Styl sonst von romanischen Bauten unterscheidet. Wir werden nicht irren, wenn wir es in die ersten Jahre des dreizehnten Jahrhunderts setzen *).

Die Mehrzahl der rheinischen Uebergangsbauten scheint etwas jünger, im zweiten oder doch gegen das Ende des ersten Viertels des dreizehnten Jahrhunderts entstanden. Unter ihnen will ich zuerst wieder eine Kapelle nennen, die nicht bloss wie die zu Ramersdorf durch ihre Zierlichkeit, sondern auch durch sichtbares Streben nach Eleganz bei mässigen Mitteln überrascht. Es ist die St. Mathias-Kapelle zu Kobern an der Mosel, zufolge Lassaulx Vermuthung in Folge des Erwerbes einer bedeutenden Reliquie durch die Burgherren bald nach 1218 erbaut **). Sie hat im Grundrisse eine sechseckige Gestalt; in der Mitte steigt eine hohe Kuppel von geringem Durchmesser auf,

*) Vgl. Näheres in meinem Aufsatze in Kinkel's Taschenbuche: Vom Rhein, und im Domblatt 1847. Der verstorbene v. Lassaulx hat das Architektonische mit allen Details in sehr zweckmässiger Weise auf einem radirten Blatte dargestellt, das jedoch nicht in den Handel gekommen ist.

**) v. Lassaulx, die Mathiaskapelle zu Kobern. Koblenz 1837. Vgl. auch Kugler a. a. O. S. 216.

welche auf sechs Bündeln von je fünf freistehenden Säulen ruht; der Umgang ist mit einem Rippengewölbe bedeckt, das sich im Viertelkreisbogen an die Wand des Oberschiffes anlegt; an der einen Seite des Sechseckes öffnet sich eine einen vollen Dreiviertelkreis bildende Apsis. Die vielen Ringe der Säulen, die elegante, Phantastisches schon mit Naturalistischem mischende Sculptur der Kapitäle, die auf Säulen ruhenden Kleeblattbögen, welche im Innern eine Arcatur an den Wänden des Umgangs bilden und die aus drei entsprechenden Kreistheilen zusammengesetzten Fächerfenster einrahmen, die kräftigen Schildbögen, auf welchen über dieser Arcatur die einzelnen Gewölbkappen des Umgangs ruhen, — alles dies giebt dem Innern einen überaus heiteren, reichgeschmückten Charakter, aber auch schon fast den Eindruck des Unruhigen und Ueberladenen. Die Bögen über den mittleren Säulenbündeln sind spitz, und dies so wie die Häufung der Verzierungen lässt uns nicht zweifeln, dass wir hier die Aeusserung eines nicht mehr neuen Decorationsprincips haben.

Ungefähr gleichzeitig ist der Chor und die Ueberwölbung der Kirche zu Boppard. Das Langhaus mit schweren niedrigen Pfeilern und breiten Rundbögen scheint ursprünglich nicht auf Gewölbe angelegt und in einer früheren Zeit des zwölften Jahrhunderts entstanden zu sein. Auch das Portal der Westseite, mit kräftiger Profilirung und sehr schönem Blattwerk, ist von zu strenger Form, um es schon dem dreizehnten Jahrhundert zuzuschreiben *). Dagegen hat die mit drei Seiten des Achtecks geschlossene Apsis, ausser den sehr schlanken rundbogigen Fenstern, schon durchweg den Spitzbogen, selbst an der Zwerggallerie des Aeusseren, dabei sehr langgedehnte

*) Abbildungen bei Gladbach (Moller III) Taf. 19 — 21. Kugler, a. a. O. S. 213, giebt Zeichnungen charakteristischer Details.

Ringsäulen und zierliche Gurtprofile. Diesem Anbau wird die Ueberwölbung des Mittelschiffes und die äussere Decoration der Fenster desselben gefolgt sein. Jene ist sehr ungewöhnlich. Das Schiff ist nämlich durch starke Quergurten getheilt, hat aber zwischen denselben statt wirklicher Kreuzgewölbe ein mit Rippen besetztes spitzbogiges Tonnengewölbe, das im eigentlichen Mittelschiffe auf dem oberen Gesimse der Empore, in der Vorlage des Chores aber auf kleeblattförmigen Schildbögen ruht. Noch wunderlicher ist die äussere Ausstattung der Oberlichter, bei denen rundbogige Arcaden mit rechtwinkelig gebrochenen Stäben, wenn ich so sagen darf mit geradlinigen Kleeblattbögen, wechseln. Die im Hauptaltare bewahrten Reliquien trugen das Siegel des Erzbischofs Theodorich von Trier, welcher von 1212 bis 1242 regierte, was, da die Niederlegung der Reliquien bei der Weihe geschieht, wenigstens im Allgemeinen die Zeit dieses Bautheils feststellt. In der That gehen hier die rheinischen Formen mehr als gewöhnlich in das Barocke über.

Auch die Kirchen zu Bacharach, zu Sinzig und in dem benachbarten Heimersheim, zu Linz und zu Erpel *), sämmtlich mit Emporen über den Seitenschiffen, mit Ringsäulen, Kleeblatt- und Spitzbögen, Fächerfenstern und Arcadenreihen im Aeusseren, tragen denselben Charakter eines decorativen, nicht gerade mit besonderer Feinheit behandelten, aber malerischen Styls, der sich dann an dem (muthmaasslich 1225 begonnenen) Chore der St. Martinskirche zu Münstermaifeld **) in besserer Ausführung zeigt. Zu bemerken ist, dass alle diese Kirchen einen fünfseitigen Schluss aus dem Zehnecke, also eine künst-

*) Kugler a. a. O. S. 204. Die Kirche zu Sinzig bei Boisserée Taf. 53 — 55.

**) Kugler a. a. O. S. 217. Näheres unten Kap. 7.

lichere, aber auch dem Halbkreise sich mehr nähernde Polygonform haben, welche an der zuletztgenannten Kirche durch Verstärkung der Ecklisenen eine den Strebepfeilern ähnliche Sicherung erhält.

Hieher gehört endlich auch das Querschiff des Münsters zu Bonn, wahrscheinlich der Anfang eines neben dem älteren Ostchore begonnenen Neubaues der ganzen übrigen Kirche, welcher zufolge einer Bemerkung des damals schreibenden Caesarius von Heisterbach im Jahre 1221 noch nicht vollendet war. Die Kreuzconchen haben auch hier wieder die fünfseitige Gestalt. Starke Ecklisenen und mehrere Gesimse theilen das Ganze in Wandfelder, die sämmtlich mit einem langgezogenen Bogenfriese gedeckt sind, und unten kreisrunde, rosettenartige, oben sehr schlanke rundbogige Fenster, unter dem Dache endlich die Zwerggallerie haben. Der Plattenfries, die plastische Verzierung der Gesimse, die Säulen und Halbsäulen, welche man bisher an solchen Conchen anzubringen pflegte, sind hier fortgelassen; man erkennt eine Tendenz auf gleichmässigere, mehr geregelte Ornamentation, die aber nun, da man doch reiche und gehäufte Verzierungen brauchte, nach Kugler's richtigem Ausdrucke, in eine Tautologie verfällt, indem ausser der Arcadengallerie drei Rundbogenfriese vorkommen, so dass das Motiv kleiner decorativer Bögen sich vier Mal wiederholt. Der Thurm auf der Vierung, achteckig und mit acht Giebeln versehen, hat schon durchweg spitzbogige Fenster. Noch deutlicher zeigt sich die Tendenz zum gothischen Style am Langhause, das wahrscheinlich nach der Vollendung des Kreuzschiffes und bis gegen die Mitte des Jahrhunderts ausgebaut wurde. Die Fenster der Seitenschiffe sind fächerförmig, aber siebentheilig, die Oberlichter im Aeusseren durch eine überaus leichte spitzbogige Gallerie verziert. Hier finden sich auch kleine

Strebebögen, welche in Ermangelung von Strebepfeilern auf den starken Wandpfeilern der Seitenschiffe ruhen. Im Innern sind die Gewölbe spitzbogig, die Arcaden noch halbkreisförmig, aber weit und kühn geschwungen, die Pfeiler kräftig gebildet, mit hochhinaufgehenden Diensten im Mittelschiffe, mit Bündelsäulen auf ihren anderen Seiten. Ueber ihnen zieht sich ein Triforium mit Rundbögen gleicher Höhe. Die Oberlichter bestehen unter jedem Gewölbe aus drei halbkreisförmig gedeckten Fenstern, von denen das mittlere höher und vor denen ein mit Säulen geschmückter Umgang angebracht ist. Das Ganze ist reich verziert, hell beleuchtet, kräftig und würdig und theilt die Vorzüge des gothischen Styls, ohne ihm bestimmt anzugehören *). Das Hauptportal, in das nördliche Seitenschiff führend, ist dagegen schon völlig frühgothisch, mit tiefgegliedertem Spitzbogen und mit den kleineren diesem Styl zusagenden Kapitälen. Das Langhaus der Klosterkirche zu Sayn, deren im Jahre 1202 erbautes Kreuzschiff schon erwähnt ist, soll dem dieses Münsters sehr gleichen **).

Andere gleichzeitige und verwandte Bauten sind die Stiftskirche zu Gerresheim bei Düsseldorf, über deren Bauzeit die Nachrichten fehlen, dann das Langhaus und der als Concha angelegte nördliche Kreuzarm der St. Andreaskirche zu Köln, welche nach dem Brande von 1220 erneuert wurden ***), endlich das westliche Querschiff der Apostelkirche daselbst, dessen Entstehung wahrscheinlich sich gleich an die im Jahre 1219 erfolgte Ueberwöl-

*) Eine gute Abbildung des Innern in Chapuy's Moyen age monumental nro. 206. Eine Aussenansicht bei Boisserée a. a. O. Taf. 56.

**) Kugler, kl. Schr. II, 216, welcher an einer anderen Stelle darauf hinweist, dass es Grafen von Sayn waren, welche als Pröpste des Bonner Stiftes den dortigen Bau leiteten.

***) Wie dies Caesarius von Heisterbach a. a. O. lib. 10, c. 27 als Zeitgenosse erzählt. Nähere Beschreibung bei Kugler a. a. O. S. 203.

bung des Langhauses anschloss. Die Details sind in allen diesen Gebäuden noch im Wesentlichen dieselben, wie in St. Quirin in Neuss, die Gewölbe und Arcaden spitz, die Fenster rundbogig oder fächerförmig, das Innere mit dunkelen Marmorsäulen, das Aeussere mit dem Rundbogenfriese verziert. Aber gothische Profile und Gliederungen kommen schon häufiger vor und diese verschiedenen, theils romanischen theils gothischen Elemente sind harmonischer verschmolzen, so dass das Ganze mehr den Eindruck des gothischen als des romanischen Styls macht, nur freilich in anderer Weise als in den frühgothischen Gebäuden Frankreichs. Während in diesen die constructive Tendenz sich durch höchst solide und selbst schwere Gliederung fühlbar macht, war man am Rheine sofort für die malerische Wirkung des Spitzbogens empfänglicher, suchte ihr entsprechend auch die mit den Spitzbögen in Verbindung stehenden Theile schlanker und zierlicher zu bilden, und wurde dadurch in der ohnehin schon vorherrschenden decorativen Tendenz nur noch mehr gesteigert. Ein sehr auffallendes Beispiel hiefür ist die Klosterkirche Sion zu Köln, im Jahre 1221 gegründet und, obgleich schon vor längerer Zeit abgebrochen, uns durch die von Boisserée publicirten Zeichnungen wohl bekannt *). Man kann sie als eine einfache, spitzbogige Pfeilerbasilika betrachten, an deren glatter, nicht einmal durch Kämpfer oder Gesimse unterbrochenen inneren Wand die ganze mit dem Gewölbe verbundene und durch dunkelen Marmor belebte Architektur nur angelehnt, gleichsam angeklebt ist. Das ganze Mittelschiff ist nämlich von fünf Kreuzgewölben bedeckt, von denen das erste gesondert, gleichsam eine der Chornische entsprechende Vorhalle bildet, die vier anderen aber paarweise verbunden und gewissermaassen wie die quadraten

*) Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein Taf. 64—66.

oder sechstheiligen Gewölbe behandelt sind, indem stärkere Pfeiler, an welchen eine pilasterartige, von schlanken Ecksäulchen begleitete Vorlage einen ähnlich gebildeten breiten Quergurt trägt, mit schwächeren Pfeilern wechseln, welche die glatte Fläche zeigen, und oberhalb deren am Triforium ein kleiner Dienst aufsteigt, der nur eine gothisch profilirte Gewölbrippe unterstützt. Sehr eigenthümlich ist auch das übrigens blinde Triforium, indem es aus lauter vereinzelten, nicht dicht aneinander gereiheten Arcaden besteht. Offenbar diente die neue Ausstattung des Langhauses der Apostelkirche, welche der nach der Nachricht des Gelenius im Jahre 1219 vollendeten Ueberwölbung vorhergegangen war *), hier zum Vorbilde, nur dass man statt der sechstheiligen Gewölbe des älteren Baues verbundene Doppelgewölbe, statt des rundbogigen Triforiums spitze Arcaden anbrachte, die man, weil sie den Raum nicht füllten, auseinanderrückte. Auch das Langhaus der alten St. Martinskirche erhielt eine neue Bekleidung des Inneren, indem man über den rundbogigen Scheidbögen ein Triforium von Spitzbögen auf gekuppelten Säulchen anbrachte, und zugleich ein reiches mit Ringsäulen, romanischen Verzierungen und kräftigen spitzbogigen Archivolten verziertes Westportal. Noch stärker ist die Hinneigung zum gothischen Style an den Klostergebäuden der Abtei Rommersdorf **), welche unter dem von 1214 bis 1236 regierenden Abte Bruno erbaut sind. Die Säulen des Kapitelsaals haben

*) Lassaulx, a. a. O. S. 491, bezieht die im Jahre 1219 erfolgte Ueberwölbung nur auf den Chorraum, weil die Gewölbe des Langhauses jünger zu sein schienen. Allein die bei Gelegenheit der Ueberwölbung bewirkte Verstärkung der Pfeiler durch aufsteigende Halbsäulen mit Würfelkapitälen und das damit in Verbindung stehende rundbogige Triforium entsprechen zu sehr der Zeit von 1219, als dass man nicht annehmen sollte, dass jene Nachricht sich auch auf die Einrichtung des Langhauses für Gewölbe bezogen haben sollte.

**) Vgl. auch hier Boisserée a. a. O. Taf. 57, 58.

noch romanisches Blattwerk an den Kapitälen, aber ihre runde Basis ohne Plinthe und der achteckige Aufsatz, von dem die Gewölbrippen aufsteigen, zeigen den Gedanken der Verticalentwickelung sehr deutlich, die Rippen haben eine Andeutung der birnförmigen Profilirung, und selbst an den noch rundbogigen Theilen des Kreuzganges finden sich schon kleine Rosetten im Bogenfelde, Vorzeichen des Maasswerks.

Neben diesen gothischen Tendenzen erhielt sich aber der romanische Uebergangsstyl noch in voller Geltung, er wurde nur durch den Einfluss jenes regelmässigeren Styls geläutert und gekräftigt, indem er, ohne den Reichthum von Detailformen aufzugeben, sie harmonischer zu gestalten suchte. Namentlich bildete sich jetzt auch eine bessere plastische Schule, welche, wenn sie auch die Feinheit und Präcision mancher sächsischen Sculpturen nicht erreichte, doch in freiem Schwunge und in Eleganz der Ornamentation Ausserordentliches leistete, und die stylvolle, kräftige Haltung romanischer Gliederung wie mit einem vollen Blüthenkranze üppiger Vegetation umgab. Beispiele solcher Leistungen geben ausser dem schon angeführten schönen Portale von St. Maria in Lyskirchen in Köln die Kapitälsculpturen von Rommersdorf und Münstermaifeld, vor Allem aber die herrliche Eingangshalle des Kreuzganges vor der westlichen Apsis von Kloster Laach, wo sich an dem Rankengesimse unter üppigem Laubwerk eine Fülle der schönsten plastischen Motive findet *).

Die bisher genannten Kirchen gehören sämmtlich den Diöcesen von Köln und Trier an; in ihnen war der Hauptsitz dieses Styls. Doch verbreitete er sich auch über die Diöcese von Mainz, indessen mit etwas derberen und schwereren Formen. Der Gewölbebau fand hier, von wo

*) Abbildungen bei Geier und Görz.

er ausgegangen war, verhältnissmässig frühe Verbreitung, behielt aber auch seine schwere und einfache Gestalt. So finden wir ihn an einigen Dorfkirchen des Darmstädtischen Gebietes, in Oberwerba, Battenfeld, Bromskirchen *), mit schweren viereckigen Pfeilern, runden Scheidbögen und Fenstern, aber spitzbogigen Gewölben. Bei reicheren Gebäuden wandte man aber auch die Zierformen des niederrheinischen Styls an. Ich habe schon erwähnt, dass die prachtvolle Ausstattung, welche der Dom zu Speyer durch eine und zwar um das ganze mächtige Gebäude umherlaufende Gallerie erhielt, der Herstellung nach dem Brande von 1159 zuzuschreiben ist. Gleichen Schmuck hat auch der Dom zu Worms an seiner westlichen, polygonen Nische **), die Paulskirche daselbst ***) an ihrer ähnlichen östlichen, jener zugleich mit kreisrunden Fenstern, deren rosettenartige Verzierung schon an gothisches Maasswerk erinnert. An dem westlichen Chore des Domes zu Mainz, der nebst dem daranstehenden Querschiffe bald nach 1200 angefangen, 1239 geweiht ist †), liegt unter der Zwerggallerie auch der Felderfries. Der Chor selbst hat eine sehr künstliche Anlage, indem er aus einem Quadrate besteht, dessen eine Seite den Zugang nach der

*) Abbildungen in dem vom hessischen Vereine für die Aufnahme mittelalterlicher Kunstwerke herausgegebenen Werke, Lief. 1.

**) Moller I, Taf. 18.

***) Abbildungen in Moller's Denkmälern Bd. 2. F. v. Quast in seiner angeführten Schrift über die romanischen Dome zu Mainz, Speier und Worms S. 52, weist eine alte Nachricht nach, zufolge welcher im Jahre 1261 bedeutende Reparaturen (a fundamentis) stattgefunden haben. Jedenfalls bezieht sich dies (nach der eigenen Annahme v. Quast's) nur auf den westlichen Vorbau, nicht auf die schöne Kirche selbst, welche im ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein möchte.

†) Vgl. Wetter S. 33, und v. Quast a. a. O. Kallenbach Taf. 25, 26.

Vierung des Kreuzes darstellt, dessen andere Seiten aber in flache, durch je drei Seiten des Achtecks gebildete Nischen ausladen. Es ist gewissermaassen eine concentrirte Anwendung des Gedankens kreuzförmig verbundener Conchen, wie er an den Kölnischen Kirchen im Grossen durchgeführt war, auf die neben ein rechteckiges Querschiff gestellte Chornische. Ungeachtet dieser Künstlichkeit der Anlage ist die Ausführung sehr derb; eine unverzierte Mauer, mit langgezogenem rundbogigen Fenster auf jeder Polygonseite, mit einer Zwerggallerie von ziemlich gedrückten Verhältnissen, dabei aber mit völlig ausgebildeten Strebepfeilern.

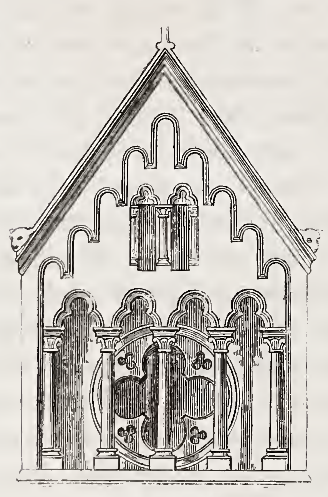
Wie es scheint, durchkreuzten sich in diesen Gegenden verschiedene Einflüsse. Die imposante Erscheinung der alten Dome von Mainz und Speyer reizte zur Nachahmung, während man doch auch mit dem zierlichen Style der nördlichen Rheingegend wetteifern wollte und andererseits von dem neuaufkommenden französischen Systeme entlehnte. Dieses Schwanken erkennt man an dem Dome zu Worms, welcher, im Jahre 1181 geweiht, im Ganzen noch die Gedanken jener älteren Nachbardome verfolgt, dabei aber in den Details weichliche Linien und eine unharmonische Decoration zeigt. Nur die weiter unten zu erwähnende schöne Klosterkirche zu Otterberg bei Kaiserslautern hat sehr reine und harmonische Formen und bildet eine Ausnahme von jener Regel, die sich aber völlig dadurch erklärt, dass das Kloster dem Cistercienserorden angehörte, dessen architektonische Traditionen es dem Einflusse des localen Styls entzogen.

In feinerer Durchbildung erscheint der rheinische Styl in den zur Mainzer Diöcese gehörigen, auf der rechten Seite des Stromes gelegenen Gegenden, namentlich in der von seinen Ufern schon ziemlich entfernten Hauptkirche zu

Gelnhausen *). Die kleine Reichsstadt erfreute sich, seitdem Friedrich I. in ihrer Nähe seinen oben erwähnten Palast erbaut hatte, der Gunst des Hohenstaufischen Hauses. Zahlreiche, von diesem Schlosse datirte Urkunden beweisen, dass Friedrich selbst, Heinrich VI., Philipp von Schwaben und König Heinrich, Friedrich's II. Sohn, hier häufig Hof hielten. Dies wurde die Grundlage zunehmender Wohlhabenheit, von welcher die für eine blosse Pfarrkirche ungewöhnlich reiche Ausstattung dieses Gebäudes Zeugniss ablegt. Das Langhaus, ohne Zweifel der älteste Theil, ist ziemlich einfach, sogar noch, was bei rheinischen Kirchen ähnlichen Umfanges in dieser Zeit nicht mehr leicht vorkam, mit einer Balkendecke versehen. Die Fenster sind rundbogig und unverziert, die Scheidbögen spitz, die viereckigen Pfeiler haben auf der Stirnseite eine Ringsäule. Das Kreuzschiff und der ziemlich lang gestreckte, mit drei Seiten des Achtecks geschlossene Chor sind dagegen durchweg gewölbt und in jeder Beziehung reich gehalten. Auf der Vierung des Kreuzes öffnet sich eine achteckige Kuppel, über welcher ein mächtiger Thurm zwischen zwei anderen in den Winkeln des Kreuzschiffes und der Chorvorlage angebrachten, ebenfalls achteckigen, aber schlankeren Thürmen hervorragt. In der Decoration ist das Motiv gebrochener Bögen fast im Uebermaasse gebraucht. Im Inneren sind die Doppelreihen von Blendarcaden durch Kleeblattbögen verbunden, die Schildbögen an den Polygonseiten des Chorschlusses fünffach ausgezackt, endlich die Gewölbkappen von Rosenfenstern mit innerem Vierpasse durchbrochen. Das Aeussere der Chornische hat

*) Moller Denkmäler Taf. 19 — 25. Kallenbach a. a. O. Taf. 22 und 23. Mertens, in seinen Tabellen, setzt diese Kirche, wohl nur vermöge seines allgemeinen Princips später Datirung, nicht auf Grund specieller Nachrichten, um 1250.

zwar im unteren Stockwerke schlichte Fenster mit stumpfem Spitzbogen und den einfachen Rundbogenfries, dafür aber an den Giebeln der Polygonseiten eine um so stärkere Häufung jenes Bogenmotivs, einen treppenförmig aufsteigenden Bogenfries, Kleeblattbögen an der Gallerie und an den Fenstern, und endlich noch durch die Säulen der Gallerie durchscheinend den Vierpass jener Rosenfenster. Dazu kommt, dass sämmtliche Kleeblattbögen keine Einrahmung durch einen einfachen Bogen haben, so dass die unruhige, ich möchte sagen hüpfende Bewegung kleiner Bögen jeder Unterbrechung und Milderung entbehrt. Wenn sich in diesem Theil des Schmuckes die Schwächen dieser decorativen Richtung zeigen, ist dagegen die



Kirche zu Gelnhausen.

Ausführung und namentlich die Plastik an den Kapitälen und Consolen des Inneren des höchsten Lobes werth. Es sind noch die bekannten Rankenverschlingungen des romanischen Styls, aber in so freien und kühnen Schwingungen, mit so feinem Gefühle für die Schönheit der Linie, und mit solcher Präcision und Schärfe ausgeführt, dass sie das Auge entzücken und kaum von irgend einer anderen Arbeit ähnlicher Art übertroffen werden. Nachrichten über den Bau besitzen wir nicht; die Aehnlichkeit der Formen, der kelchförmigen Kapitäle, der gedrückten und ausladenden Basis und selbst jenes Missbrauchs gebrochener Bögen, weist auf die Zeit hin, in welcher die Kapelle von Kobern, die

Herstellung der Kirche zu Boppart und andere der oben erwähnten Bauten entstanden sind, so dass wir auch hier die Bauzeit von 1220 bis 1230 annehmen können.

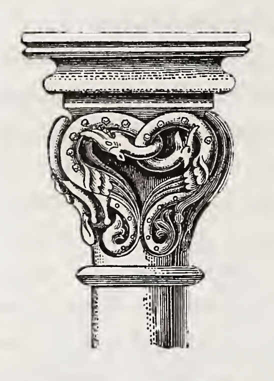
Auch in anderen gleichzeitigen Bauten dieser ostrheinischen Gegend herrscht diese decorative und plastische Richtung, wenn auch in minder vollkommener Ausführung. So in den Chorbauten der Abteikirchen zu Seligenstadt *), wo die Bogenmotive und das leicht gearbeitete Blattwerk der Kapitäle an Gelnhausen erinnern, und zu Pfaffen-Schwabenheim **) im Darmstädtischen, wo die theils spitzen, theils rundbogigen Fenster reich mit Ringsäulen besetzt sind und die Zwerggallerie ungewöhnlicher Weise keine Bögen, sondern gerades Gebälk trägt. Gleichzeitig und in manchen Beziehungen verwandt sind auch das in einem späteren Bau erhaltene Portal der St. Leonhardskirche zu Frankfurt am Main, der Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg und endlich die in die Sakristei führende Thür des Domes zu Mainz ***). Sie alle haben die Eigenthümlichkeit, dass ihre halbkreisförmigen Bögen etwas überhöhet und fast hufeisenartig sind, was aber gewiss nicht aus maurischen Reminiscenzen, sondern aus der Absicht zu erklären ist, höhere, luftigere und schlankere Oeffnungen zu gewinnen. Sehr augenscheinlich tritt dies an dem Kreuzgange zu Aschaffenburg hervor, welcher, obgleich niedrig und beschränkt, dennoch durch die eigenthümliche Bogenconstruction, welche sehr schmale Pfeiler und Säulchen von nur sechs Zoll Dicke anzuwenden gestattete, starke Beleuchtung und freien Zutritt der

*) Kallenbach a. a. O. Taf. 29.

**) Vgl. die vom hessischen Vereine herausgegebenen Denkmäler Taf. 15 — 18.

***) Sämmtlich bei Moller Band I, Taf. 9, 11, 12, 14 — 16. Vgl. Wetter a. a. O. S. 47. Kapitäle aus dem Kreuzgange von Aschaffenburg bei Kallenbach Taf. 29.

Luft erhält, und so den Anforderungen, welche man an diese Gänge machte, entspricht. Er scheint die früheste der erwähnten Anlagen; die Kapitäle, schlank und üppig ausladend, sind bei mässiger Ausführung in ungünstigem Material überaus reich und nach einem gewissen Rhythmus wechselnd mit mannigfachen, aber durchweg romanischen Motiven verziert, die flache, über die Plinthe hinausragende Basis gleicht der in der Kirche zu Gelnhausen. Noch auffallender ist die Ueberhöhung des Bogens an der Sakristeithüre des Mainzer Domes, welche wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Westchor um 1230 — 1236 gebaut wurde und in ihren schlanken Verhältnissen, sowie in der Bildung der Säulenfüsse schon eine weitere Annäherung an die Tendenzen des gothischen Styls zeigt. Auch am Portal der Leonhardskirche, an welchem die Kapitäle mit würfelartiger Ausladung auf schlankem Halse, die reichverzierten und weit vorragenden Deckplatten, die Rankengewinde noch völlig dem spätromanischen Style angehören, verräth die eigenthümliche Bildung der Säulenstämme und des achtseitig kannellirten Säulenfusses dasselbe Bestreben nach schlankeren Verhältnissen und nach einem mehr organischen Hervorwachsen der oberen Theile aus den unteren.



Kreuzgang zu Aschaffenburg.

So sehen wir also die rheinische Bauschule vom Beginn des dreizehnten Jahrhunderts bis um 1240 in einer rüstigen und erfreulichen Thätigkeit; überall sind neue Gebäude erstanden oder ältere verschönert. Die Mehrzahl der malerischen Kirchen, welche die Ufer oder Nebenthäler des

Rheines zieren, tragen das Gepräge dieses kurzen Zeitraums. Die Technik hat sich verbessert, die Ueberwölbung ist auch bei kleineren Kirchen angewendet, die Mannigfaltigkeit der einheimischen vulkanischen Steinarten in glücklichster Weise benutzt. Die Plastik bewegt sich innerhalb der Gränzen des architektonischen Styles mit kühnem Schwunge und feinstem Schönheitsgefühl; eine Fülle neuer Erfindungen und Combinationen giebt jedem Gebäude einen eigenen, individuellen Charakter. Allein bei allen diesen Vorzügen bemerken wir den Mangel eines festen, einheitlichen Princips. Das vorherrschend decorative Bestreben führt schon jetzt zuweilen zum Ueberladenen und es ist wenigstens sehr zweifelhaft, ob man ein weiteres Fortschreiten auf diesem Wege wünschen dürfte.

Sechstes Kapitel.

Der deutsche Uebergangsstyl; die Schulen strengerer Richtung.

Während in den Rheinlanden der eben geschilderte decorative Styl und im südlichen Deutschland die Neigung zu phantastischer Ornamentation sich verbreiteten, entstanden auf anderen Stellen Neuerungen fast entgegengesetzter Art, welche, anstatt auf vermehrten Schmuck hinzuführen, eher die Einfachheit und Strenge der älteren Bauten noch steigerten. Ihren localen Sitz hatte diese Richtung hauptsächlich in den niederdeutschen, flachen und nach der Meeresküste zu gelegenen Provinzen, allein sporadisch und aus besonderen Ursachen trat sie auch in anderen Theilen Deutschlands auf, und gewann mehr und mehr an Einfluss.

Schon in Westphalen *), also in unmittelbarer Nähe des Rheinlandes, lernen wir diese Richtung kennen. Nirgends zeigt sich die unvertilgbare Verschiedenheit einzelner Bruderstämme desselben Volkes auffallender, als wenn man, nur wenige Stunden vom Laufe des Rheines, die Gränze überschreitet, welche die Wohnsitze des fränkischen Stammes von denen des sächsischen scheidet, und sofort andere Sprachtöne, andere Sitten und Ansichten

*) Vgl. hier überall das bereits angeführte vortreffliche Werk von W. Lübke, die mittelalterliche Kunst Westphalens.

findet. Während die Rheinländer manche Eigenschaften mit den romanischen Völkern gemein haben, ihr rascher fliessendes Blut, ihr leicht erregbarer Sinn sie für Fremdes und Neues empfänglich, nach Lebensgenuss und heiterem Schmuck begierig macht, ist in Westphalen der ruhige, verständige, nüchterne Sinn des niedersächsischen Stammes, das treue, fast eigensinnige Festhalten am Hergebrachten reiner und entschiedener ausgeprägt als in irgend einer anderen Gegend. Früher bekehrt und civilisirt als das östliche Deutschland besass Westphalen schon im elften Jahrhundert reiche und gelehrte Klöster, deren Herrschaft sich zum Theil über weite Gebiete erstreckte, bischöfliche Schulen, in denen Wissenschaft und Kunst eifrige Pflege erhielten. Aber so lange die Bewohner des Landes fast ausschliesslich auf ihren einsamen Höfen hauseten, blieb diese Bildung auf jene geistlichen Mittelpunkte beschränkt, und erst in dieser Epoche, als die Städte zahl- und volkreicher, und durch die diesem Stamme eigene Betriebsamkeit und Sparsamkeit mächtiger geworden waren, erwachte ein höheres geistiges Leben, in welchem sich die Eigenthümlichkeiten des Volkscharakters bestimmter entwickelten und Gestalt annahmen. Wie wir gesehen haben, war die Wölbung, deren Vortheile dem praktischen Sinne dieser Gegend vorzugsweise einleuchteten, schon früh in Aufnahme gekommen. Ihre ausgedehntere Anwendung führte jetzt zu weiteren Fortschritten, in welchen die Rücksicht auf einfache Zweckmässigkeit vorwaltet, zugleich aber auch der Freiheitssinn und die individuelle Selbstständigkeit, welche den Bewohnern dieser Gegend eigen ist, sich in sehr mannigfaltigen Formen und Versuchen reicherer Ausstattung, immer aber mit einer charakteristischen Einfachheit und Derbheit des Schmuckes äussert. Dies Alles ergab denn einen Uebergangsstyl, der aber von dem rheinischen sich

wesentlich unterscheidet, und dem Provinzialcharakter Westphalens so sehr zusagte, dass er sich noch lange erhielt und dass manche seiner Formen auch auf den gothischen Styl bei seiner späteren Annahme übergingen.

Die gewölbten Basiliken, welche am Schlusse der vorigen Epoche hier entstanden, hatten, wie wir gesehen haben, häufig die von der rheinischen Weise abweichende Eigenthümlichkeit, dass darin Säulen mit Pfeilern wechselten. Von diesem Anfange ausgehend schritt man nun zu weiteren Versuchen und weiterer Ausschmückung. In einer Reihe meistens wiederum kleinerer Kirchen ist nämlich an die Stelle dieser einen Säule ein Säulenpaar getreten, das mit einem gemeinschaftlichen Kapitäl in der Dicke der Mauer die Arcadenbögen trägt *). So in den Kirchen zu Boke, Hörste, Delbrück, Verne, sämmtlich zwischen Paderborn und Lippstadt gelegen, und dann etwas entfernter in denen zu Opherdike bei Dortmund und Böle bei Hagen **), die letzten wohl schon vom Ende des zwölften Jahrhunderts. In der Kirche zu Hörste zeigt sich darin eine sinnige Variation, dass die zusammengestellten Säulen ungleich, die eine rund die andere achteckig, und zwar mit wechselnder Stellung gebildet sind und ihre Verbindung durch eine ausgemeisselte Hand, die ihre Kapitäle umfasst, ausgedrückt ist. Auch in reinen Pfeilerbasiliken wurden die Arcadenpfeiler zierlicher gestaltet, indem sie an den abgefaseten Ecken eine feine Halbsäule erhielten. So in den Klosterkirchen zu Lippoldsberg (auf dem rechten Weserufer) und zu Gehrden, so wie in der Stadtkirche zu Brakel bei Höxter. Während diese Bauten an

*) Es ist also dieselbe Anordnung wie in der Kathedrale von Sens in Frankreich (S. 91), ohne dass man an einen Einfluss von dorther denken darf.

**) Lübke a. a. O. S. III und Taf. 5.

der östlichen Gränze Westphalens sich dem sächsischen Style nähern, zeigt die Marienkirche zu Dortmund schon eine Pfeilerbildung, welche von jener obenerwähnten eigenthümlich westphälischen Form ausgehend eine organische Verbindung mit der Wölbung ausdrückt. Die Pfeiler haben nämlich auf den Stirnseiten je eine Halbsäule als Gewölbträger, unter den Scheidbögen dagegen (ähnlich wie, nur mit freistehenden Säulen, in Boke und den anderen damit verwandten Kirchen) zwei verbundene Halbsäulen, die an der Pfeilerhöhe hervortreten und den die Arcade unterfangenden Bogen tragen. Noch reicher und eigenthümlicher ist dies in der benachbarten Dorfkirche zu Brakel, indem hier auch die Gewölbträger des Mittelschiffes verdoppelt sind und zwar dergestalt, dass sich diese Verdoppelung in zwei aufeinandergestellten Stockwerken wiederholt. Um diese Zeit, gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts, werden auch die Portale reicher, oft überaus reich und geschmackvoll. Sie sind meist nicht von bedeutender Höhe und weichen häufig darin von der gewöhnlichen Form ab, dass die Thüröffnung nicht durch einen geraden Sturz, sondern durch einen Kleeblattbogen gedeckt ist, so dass das Bogenfeld auf die dadurch entstehenden Zwickel beschränkt wird. Das schönste dieser Portale ist das der St. Jakobskirche zu Koesfeld *), welches durch den rhythmischen Wechsel von glatten und verzierten Theilen und dadurch einen besonderen Werth erhält, dass die polychromische Färbung, mit welcher die Gliederung ausgestattet war, noch sehr wohl erhalten ist. Aehnliche Portale sind das nördliche des westlichen Kreuzschiffes am Dome zu Paderborn, so wie die der Pfarrkirchen zu Vreden, Recklinghausen, Metelen, Lette und St. Johannes zu Billerbeck.

*) Lübke a. a. O. S. 147 und 37.

Gleichzeitig wurde aber eine Form herrschend, welche ein sehr entschiedenes Zeugniss für die Richtung auf das Nützliche und Einfache giebt, der rechtwinkelige Chorschluss. Schon in der vorigen Epoche kommt er einige Male vor, jedoch nur ausnahmsweise neben der halbrunden Apsis; in der gegenwärtigen bildet er dagegen mit seltenen Ausnahmen die Regel und wurde so beliebt, dass er aus dem Uebergangsstyle in den gothischen Styl dieser Provinz übertragen wurde. Der Grund für die Annahme dieser Form war wohl schwerlich ein ästhetischer; man zog sie vielmehr vor, weil man eine durchgängige Ueberwölbung haben wollte und die Schwierigkeiten scheute, welche die runde oder polygone Apsis für eine solche verursachte. Aber immerhin zeigt die Wahl dieses Mittels und das Beharren bei dieser Form, dass man an ihrer nüchternen Erscheinung nicht Anstoss nahm. In einigen Fällen wusste man indessen diese schlichten Chorwände sehr anmuthig und constructiv richtig zu behandeln. Man versah nämlich die drei Wände des viereckigen Chorraums mit mehr oder weniger reich gegliederten Wandarcaden, über deren Gesims je ein oder mehrere Oberlichter standen. Dies gab denn die Veranlassung, dass man die Wand oberhalb des Gesimses verjüngte und mit einer davor gelegten Gallerie versah. So findet es sich sehr schön und belebt in den Domen von Osnabrück und Minden gegen Ende des zwölften oder vielleicht am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Sie beide übertrifft an edler Form und Zweckmässigkeit der Chor des Domes zu Münster. Er ist nämlich ausnahmsweise nicht rechtwinkelig, sondern mit fünf Seiten aus dem Zwölfeck geschlossen und von einem niedrigen Umgange begleitet. Dadurch erhält dann die auch viel reicher gebildete Gallerie, welche sich durch die aufsteigenden Pfeiler durchzieht, eine höhere Bedeutung

und reichere Entwickelung. Die Gewölbe und theilweise auch die Schildbögen sind rund, die Arcadenbögen spitz, die Anlage wird daher schon einige Jahrzehente jünger sein als die der beiden anderen Dome *). Wir sehen also, dass die westphälischen Meister, wie die Erfinder des gothischen Styles, darauf bedacht waren, die Mauermassen zu erleichtern und eben dadurch plastisch zu beleben, sie schlugen aber den entgegengesetzten Weg ein, indem sie der leichter gehaltenen oberen Mauer ihre Stützen im Inneren gaben, während der gothische Styl sie nach Aussen verlegte. Sie erlangten dadurch an der Stelle, wo sie es versuchten, sehr schöne und harmonische Formen, aber freilich nicht ein so fruchtbares und vielseitig anwendbares Princip, wie es der gothische Styl besass.

Während dessen war aber eine andere, viel folgenreichere Neuerung aufgekommen, die Anlage der Kirchen mit gleichhohen Schiffen, wie man sie zweckmässig benannt hat der Hallenkirchen. In Krypten, in Refectorien und anderen Sälen, auch in kleineren Kapellen **) kannte man die Zusammenstellung gleichhoher Wölbungen schon längst, bei grösseren Kirchen hatte man sie, sei es aus Anhänglichkeit an den Basilikentypus, sei es wegen der davon befürchteten Schwierigkeiten, noch nicht angewendet. Wir können es als gewiss annehmen, dass es zuerst in Westphalen geschah. Nur hier finden wir diese Form schon im romanischen Style, nur hier ist sie dem Volksgeiste in dem Grade zusagend, dass sie die Basilikenform im Uebergangsstyle fast ganz und im gothischen Style völlig verdrängt. Schon diese Vorliebe lässt auf eine ein-

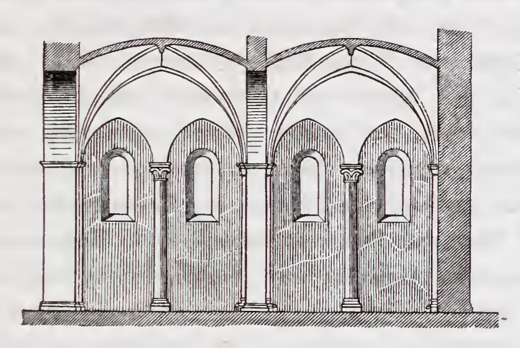
*) Lübke S. 126, 236, 128.

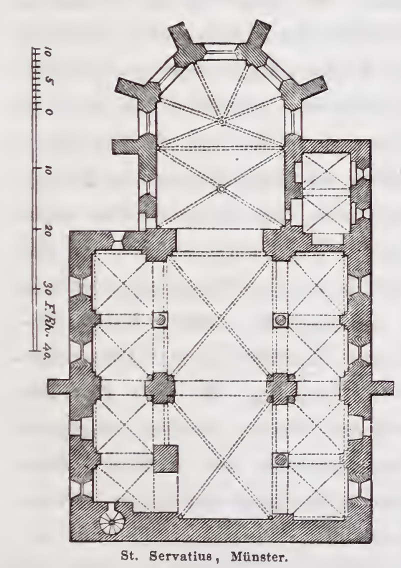
**) Die Bartholomäuskapelle in Paderborn, die Kirche zu Melverode bei Braunschweig und die Kapelle von Ramersdorf sind schon in dieser Beziehung angeführt.

heimische Entstehung schliessen, völlig entscheidend für eine solche ist aber, dass wir ihre Genesis hier und nur hier vollständig verfolgen können, sie nach mannigfaltigen Versuchen allmälig zu der völligen Ausbildung gelangen sehen, mit der sie in anderen Gegenden unvorbereitet und immer erst in Verbindung mit dem gothischen Style auftritt. Wahrscheinlich entstand der Gedanke anfangs aus haushälterischer Neigung zur Benutzung des Vorhandenen. Wie man früher die alten Pfeilerbasiliken nicht durch neue gewölbte Kirchen ersetzt, sondern überwölbt und dadurch gelernt hatte, die Wölbung vorhandenem Mauerwerk anzupassen, wollte man bei zunehmender Bevölkerung auch den Raum luftiger machen, ohne ein ganz neues Gebäude anzulegen, und erreichte dies durch Erhöhung und später zugleich durch Erweiterung der Seitenschiffe. In einer grossen Zahl von Fällen, und zum Theil in solchen, die sehr frühzeitig scheinen, können wir dies Verfahren wirklich nachweisen, mehrere Male finden wir sogar, dass nur ein Seitenschiff erhöhet, das andere in der alten Gestalt gelassen ist. Es ist daher wenn auch nicht erwiesen, doch sehr wahrscheinlich, dass solche Aenderungen dem Neubau ähnlicher Kirchen vorhergegangen sind.

Auch bei diesen schloss man sich anfangs noch völlig an den Basilikentypus an, und entfernte sich erst nach und nach von demselben, als man die Vortheile und Erfordernisse der neuen Anordnung besser kennen lernte. Zuerst behielt man die Grundverhältnisse der Basilika vollständig bei, die schmale Anlage der Seitenschiffe, die quadraten Gewölbe, sogar mit Rücksicht auf den bisherigen Gebrauch die zwischen die Gewölbpfeiler gesetzte Arcadensäule. Die Seitenschiffe hatten daher ganz dieselben Gewölbstützen und Gewölbfelder wie bisher; man legte diese nur etwas höher, wodurch denn die Säule bei gleicher Stärke schlan-

ker und die obere Wand des Mittelschiffes über den beiden Arcaden jedes quadraten Gewölbes auf ein kleines unausgefülltes Bogenfeld beschränkt wurde, dem natürlich die Oberlichter fehlten *). Dies findet sich in der kleinen Kirche zu Derne bei Dortmund nicht lange nach dem Anfange dieser Epoche mit durchgängiger Anwendung des





St. Servatius, Münster.

Rundbogens, in S. Servatius zu Münster, S. Jacobus zu Koesfeld, in der Klosterkirche von Langenhorst, in S. Johannes in Billerbeck, in Legden, in S. Marien (der sogenannten Marktkirche) und S. Nicolaus zu Lippstadt mit Spitzbögen an den Arcaden und meistens auch an den Gewölben bei rundbogigen Fenstern. In den beiden letztgenannten Kirchen ist

*) Vgl. Lübke S. 144 ff. und Taf. X.

zu erkennen, dass die Seitenschiffe früher niedriger waren, bei den anderen scheint ihre jetzige Höhe ursprünglich. Bei mehreren derselben ist es erweislich, bei allen wahrscheinlich, dass sie im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts entstanden sind. Die Anwendung des Spitzbogens empfahl sich hier schon dadurch, dass sie jenes unbeleuchtete Bogenfeld verkleinerte und dem Mittelschiffe mehr von dem Lichte der Seitenschiffe zukommen liess. Da dies Bogenfeld das Mittelschiff verfinsterte und die Zwischensäule als Stütze der oberen Wand entbehrlich war, so musste man wünschen, beide zu beseitigen und den Durchblick bis zu der Gewölbhöhe des Seitenschiffes offen zu lassen. Dies war indessen unmöglich, so lange man neben dem quadraten Gewölbe zwei Seitengewölbe anlegte, und konnte nur geschehen, wenn man, von dem Herkommen quadrater Wölbung abgehend, den länglichen und schmalen Raum neben jedem Gewölbfelde des Mittelschiffes mit einer Wölbung bedeckte, welche keiner mittleren Stütze bedurfte. Dies geschah denn anfangs in sehr origineller Weise. In einigen Kirchen (St. Maria zur Höhe und St. Thomas in Soest, nebst den Kirchen zu Rüthen und zu Enniger im Münsterlande) hat man den Seitenschiffen halbe Kreuzgewölbe gegeben, deren Scheitelpunkt sich an das Mittelschiff anlehnt und die, da zu den Diagonalgurten eine von einem Wandpilaster aufsteigende mittlere Gurte hinzukommt, eine muschelförmige Gestalt haben. Diese Anordnung ist zwar ganz zweckmässig, da dies Gewölbe sich dem Schub der mittleren Kreuzgewölbe entgegenstemmt, allein sie gewährte zu sehr den Eindruck eines Nothbehelfs, als dass man sich dabei beruhigen konnte. Man gab daher den Seitenschiffen Tonnengewölbe mit einschneidenden Stichkappen, wie sich dies unter anderen an den Kirchen zu Balve und Plettenberg in ähnlicher

Weise wie an der früher beschriebenen Dorfkirche zu Melverode bei Braunschweig findet. Endlich kam man auf den Gedanken, den Seitenschiffen, abweichend von dem bisherigen Gebrauche, fast gleiche Breite mit dem Mittelschiffe zu geben, wodurch man in ihnen Gewölbe erhielt, welche bei fast quadratischer Form mit Hülfe des Spitzbogens ohne Schwierigkeit fast dieselbe Höhe erlangten wie die des Mittelschiffes. Wahrscheinlich kam man auch auf dieses Auskunftsmittel zuerst nicht bei Neubauten, sondern bei Herstellungen älterer Kirchen, wo man durch Hinausrücken der Seitenwände bis an die Vorderseite des Kreuzschiffes zugleich eine Vergrösserung des Flächenraumes und die Erleichterung der Gewölbanlage erlangte. Diese Art der Erweiterung hat namentlich an der Stiftskirche zu Ober-Marsberg im Jahre 1233 *) und, wahrscheinlich etwas früher, an der Münsterkirche zu Herford stattgefunden, an welcher letzten die mannigfaltigen Wölbungsarten und Fensterformen sehr augenscheinlich zeigen, dass der Meister seiner Sache nicht sicher war und Versuche anstellte.

Indessen gab man sehr bald auch bei neuerbauten Kirchen den Seitenschiffen eine grössere, der des Mittelschiffes sich annähernde Breite. So in der Klosterkirche zu Barsinghausen am Deister, bei welcher das Stiftungsjahr 1203 überliefert ist, in der Kirche zu Methler und einigen anderen kleineren Kirchen in der Gegend von Dortmund, und endlich in der schönen, leider jetzt fast unrettbar verfallenden Stiftskirche St. Marien zu Lippstadt, deren Fenster zwar auf eine etwas spätere Zeit hinweisen, deren Pfeiler und Grundmauern aber schon gleich nach der Voll-

*) C. Becker theilt im D. Kunstbl. 1855, S. 141 eine (sowohl Lübke als mir selbst entgangene) Inschrift mit, nach welcher die Kirche nach einem Brande von 1230 drei Jahre darauf hergestellt sei.

endung des noch völlig romanischen Nonnenchors, mithin spätestens um 1230, angelegt zu sein scheinen. In anderen Fällen, wie bei der Dominikanerkirche und bei St. Johann zu Warburg und bei den Kirchen zu Wickede und Huckarde sind die Seitenschiffe zwar wieder von schmalerer Form, indessen wurde doch jene breitere Anlage so beliebt, dass sie sich in Westphalen, abweichend von dem Herkommen der meisten anderen Gegenden, in welchen Hallenkirchen aufkamen, auch unter der Herrschaft des gothischen Styles erhielt.

In den meisten dieser Kirchen sind nur die Gewölbe und Arcaden spitz, die Fenster dagegen rundbogig. So findet es sich namentlich noch in der erst 1223 gestifteten, freilich sehr rohen und schmucklosen Kirche zu Elsey an der Lenne. Bald wandte man aber auch an den Fenstern, theils um sie auf beschränktem Raume zu erhöhen, theils wie es scheint bloss zur Abwechselung den Spitzbogen an. An der Kirche zu Barsinghausen sind die Fenster innerlich rund, äusserlich mit einer schwach hervortretenden Spitze, am Münster zu Herford höchst verschieden, theils rund, theils spitz, theils mit einem Kleeblattbogen bedeckt, in St. Maria zur Höhe in Soest auf der einen Seite rundbogig, auf der anderen spitz, hier aber äusserlich von einem Kleeblattbogen umschlossen, dessen Ecken sich über den oberen Theil des Fensters hineinbiegen und dasselbe theilweise verdecken. An den Kirchen zu Wickede, Huckarde, Methler, welche indessen sämmtlich wohl schon dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts angehören, sind endlich alle Fenster spitz. Häufig sind sie mit einem Rundstabe eingefasst, der ohne Kapitäl herumläuft aber an verschiedenen Stellen durch Ringe getheilt ist. Meistens stehen sie gruppenweise, zu zweien oder dreien zusammengestellt; in Methler und Wickede sind diese

Fensterpaare mit spitzbogigen Blenden bedeckt, die zwischen beiden auf einer Console ruhen. Die Aussenmauern sind mehrentheils mit Lisenen und dem Bogenfriese in runder oder spitzer Form ausgestattet. Die Ornamentation ist nicht gerade arm, oft vielmehr wild phantastisch, aber ohne feineres Gefühl und, besonders an der schon genannten Höhenkirche zu Soest, ungewöhnlich derb und bizarr. Die Gewölbfelder sind immer von schweren, eckig profilirten Gurten getrennt, meistens auch mit Rippen in Gestalt eines derben Rundstabes versehen, die aber oft bloss als Zierden zum Scheine vorgelegt sind. Häufig sind die Wölbungen sogar kuppelförmig, aber doch mit Rippen in Stuck bekleidet *). Mehrere Male sind diese

*) Dies ist in dem spätromanischen Nonnenchor der Stiftskirche St. Maria zu Lippstadt, wo die Rippen und der Bewurf zum Theil abgefallen sind, vollständig zu sehen. Aehnlich wie Violet-le-Duc (vgl. oben S. 63 die Anm.) und noch stärker als dieser hat sich neuerlich ein anderer berühmter Architekt, Dr. Hübsch in Carlsruhe im D. Kunstbl. 1855, S. 186 in der Anm., für die Ansicht ausgesprochen, dass die Rippen „nicht aus einem constructiven Beweggrunde entstanden sind, sondern lediglich eine decorative Veranlassung haben, um nämlich den beliebt gewordenen, vom Boden aufsteigenden vielen dünnen Blendsäulen einen Scheindienst zu verleihen". Vielleicht soll damit mehr eine technische Meinung über den wirklichen Nutzen der Rippen, als eine historische über die Absicht der Baumeister des Mittelalters ausgesprochen sein. Vom historischen Standpunkte würde sich dagegen einwenden lassen, dass gerade die französischen Meister des frühgothischen Styls keine Blendsäulen vom Boden aufführten, sondern die Gewölbdienste sehr mühsam auf den Kapitälen der Säulen anbrachten, was sich nur durch ihre Meinung von der constructiven Bedeutung dieser Dienste und der auf ihnen ruhenden Rippen erklären lässt. Vom technischen Standpunkte aus dürfte zu bemerken sein, dass wenigstens die frei untergelegten Rippen, welche sich selbst tragen, dem Gewölbe als Verstärkung, oft auch als Lehrbögen dienen mussten, und dass in vielen Fällen (wie Violet-le-Duc es schon für die Bauten aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts bezeugt und wie es später oft augenscheinlich der Fall ist) die Kappen wirklich auf den Rippen ruhen. Einen Beweis dafür, dass die deutschen Meister vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts die Rippen nicht als eine Rechtfertigung

Rippen vermehrt und zu einer eigenthümlichen Verzierung benutzt, indem die Diagonalen zwar bis zum Schlusssteine fortgesetzt, die von den Seiten der Quergurten und Schildbögen ansteigenden Rippen aber, ehe sie jene erreichen, abgebrochen sind, indem sie innerhalb eines durch einen Rundstab in einiger Entfernung vom Schlussstein gebildeten Kreises mit einer Blume endigen. Dies findet sich namentlich an der Kirche S. Johannes zu Billerbeck, im Chor der Kirche zu Legden und an der Vierung des Kreuzes in der Pfarrkirche S. Maria zu Lippstadt, ähnliches z. B. die Umschliessung des Schlusssteines mit einer Raute und einem Kreise an anderen Orten. Häufig sind auch in ein und derselben Kirche einige Gewölbe mit Rippen, andere ohne solche, und eben so häufig die Rippen mit einzelnen, an gewissen Stellen angelegten Schilden verziert *). Auch herabhängende Schlusssteine finden sich einige Male, so dass der Gedanke decorativer Benutzung der Gewölbe, der in anderen Gegenden erst im vierzehnten Jahrhundert aufkommt, hier, freilich in anderer Weise, frühzeitig auftaucht. Dagegen sind die Pfeiler in den meisten dieser Bauten gleich und in einer dem Systeme der Hallenkirchen wohl entsprechenden, sehr regelmässigen und constructiv richtigen Gestalt aus viereckigem Kern kreuzförmig gebildet, in den Ecken schwächere, auf den vier

der Säulen, sondern diese als Stützen der Rippen ansahen, geben viele Bauten des Uebergangsstyls, z. B. die Vorhalle im Kloster Maulbronn (s. Eisenlohr's Werk über dasselbe), in welchen auch die Diagonalrippen halbkreisförmig, aber, weil sie einen grösseren Halbmesser haben als die Quergurten, bedeutend grösser und deshalb auch die Säulen, welche sie tragen, bedeutend niedriger gehalten sind, als die für die Quergurten und Schildbögen bestimmten; eine Ungleichheit, die man aus decorativen Gründen vermieden haben würde und später wirklich vermied, die daher zeigt, dass man es mit dem Constructiven sehr ernsthaft meinte.

*) Lübke a. a. O. Taf. X.

Seiten stärkere Halbsäulen, alle mit attischer Basis und dem Eckblatte und von einem kurzen Kapitälgesimse umgeben, das mit gleichmässigem einfachem und derbem Blattwerk besetzt ist. Der Chorschluss ist, wie erwähnt, in den meisten Fällen reckteckig, das Innere im Ganzen schlicht, hell beleuchtet, regelmässig, die Breitenrichtung vermöge der grösseren Breite der Seitenschiffe, des Fortfallens oder doch der verminderten Bedeutung der Kreuzschiffe und der meist nicht bedeutenden Höhe der Schiffe überwiegend. Der Uebelstand, der in dem Systeme der Hallenkirchen durch die grosse Masse des gemeinsamen Daches entsteht, ist mehrere Male dadurch beseitigt, dass die einzelnen Abtheilungen der Seitenschiffe eigene Giebel und Dächer erhalten haben.

Dieser einfache Uebergangsstyl erhielt sich in Westphalen sehr lange und vermischte sich zum Theil noch mit den Formen des entwickelten gothischen Styls. So zeigt er sich auch an dem bedeutendsten Gebäude dieser Gruppe, am Dome zu Paderborn *). Offenbar ist er nicht aus einem Gusse, sondern durch die Arbeit verschiedener Jahrhunderte entstanden. Das Langhaus hat wieder die einfache Anlage der Hallenkirchen, im Mittelschiffe fast quadratische Gewölbfelder, da der Pfeilerabstand etwa vier Fünftel der Breite beträgt, Seitenschiffe von fast zwei Dritteln der Breite des Mittelschiffes, Pfeiler von kreuzförmiger Anlage mit breitgestalteter Basis, Eckblättern und Kapitälgesimsen, ähnlich wie in Ober-Marsberg, dabei aber mächtige Fenster mit derbem, aus Rundstäben gebildetem Maasswerke, welches die Kenntniss des entwickelten gothischen Styles verräth. Der Chor ist rechtwinkelig geschlossen, eben so das südliche Kreuzschiff, während das nördliche polygonförmig mit fünf Seiten des Zwölfeckes und durch-

*) Lübke a. a. O. S. 173 und Taf. XIII.

weg in frühgothischen Formen errichtet ist. Die Geschichte berichtet zuerst von einem Bau des Jahres 1068, aus welchem nur der alterthümliche mächtige Westthurm erhalten ist. Eine an ihn anstossende Pfeilerstellung zeigt noch einfach romanische, aber doch schon spätere Form, und wird daher dem Bau, der eine Weihe im Jahre 1143 zur Folge hatte, zuzuschreiben sein. Aus späterer Zeit wissen wir nur von einem bedeutenden Brande im Jahre 1263, und von einer nach demselben erfolgten Herstellung, aus welcher ohne Zweifel die jetzigen Gewölbe und die Seitenmauern mit ihren Strebepfeilern und Maasswerkfenstern stammen. Zweifelhaft ist dagegen, ob man diesem Herstellungsbau auch die ganze Anlage des Langhauses und die Verwandlung der älteren Basilika in eine Hallenkirche beilegen muss, wie Einige angenommen haben, dem aber die Form der Pfeiler und die dadurch bedingte sehr mässige Gewölbhöhe zu widersprechen scheint. Wahrscheinlicher ist daher, dass schon vor jenem Brande eine Hallenkirche bestand, welche entweder in langsamer Fortsetzung des Baues nach der irgend einem Theile im Jahre 1143 ertheilten Weihe, oder durch einen von derselben unabhängigen, historisch nicht überlieferten Neubau in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts errichtet war, und deren solide Pfeiler den Brand von 1263 überdauerten und für die nach demselben erfolgte Herstellung maassgebend waren. Dies wird man um so mehr anzunehmen geneigt sein, wenn man mit ihnen den polygonen Ausbau des nördlichen Kreuzarmes vergleicht, dessen Wandsäulchen schon zierliche Kapitäle mit frühgothischem Laubwerk haben, während das Fenstermaasswerk noch in ganz gleicher Weise wie das reichere in den Fenstern des Langhauses aus Rundstäben mit Kapitälen gebildet ist und auch die Gewölbrippen noch nicht die scharfe gothische Profilirung zeigen. Dieser Ausbau

möchte daher ebenso wie jene Fenster der Herstellung vom Jahre 1263 zuzuschreiben sein, welcher dann aber die in ganz anderem Geiste behandelten Pfeiler unmöglich angehören können. Auf einen Bau in der Zwischenzeit von 1143 bis 1263 deutet auch das nördliche Portal des westlichen Querarms, welches den vollendeten, aber noch rein romanischen Styl vom Ende des zwölften Jahrhunderts zeigt, während das südliche *) zwar noch rundbogig (sei es mit Benutzung einer älteren Anlage oder im Anschluss an die rundbogigen Formen der spätromanischen Vorhalle), aber in einer Weise verziert ist, welche die Kenntniss des entwickelten gothischen Styles voraussetzt.

Diese Beispiele werden genügen, um die Eigenthümlichkeit des westphälischen Uebergangsstyls zu zeigen, der, wenn auch weniger malerisch und reich als der rheinische, doch in vielen Beziehungen, namentlich durch die Erfindung der Hallenkirchen, einen wesentlichen Einfluss auf die ganze spätere Entwickelung der Architektur in Deutschland ausgeübt hat. Auch sehen wir ihn schon jetzt auf dem Wege weiterer Verbreitung in der Metropolitane des Nordens, in Bremen, wo der Chor des Domes, rechtwinkelig mit Mauernischen und einer Obergallerie, denen von Minden und Osnabrück gleicht, und dieselbe Anlage sich in der Ansgariuskirche wiederholt, die auch in ihrem freilich schon frühgothischen Langhause die Hallenform angenommen hat.

Eine verwandte, aber doch wieder abweichende Richtung bildete sich in den übrigen Ländern des nördlichen Deutschlands, welche sich von der Weser an bis zu den östlichsten Gränzen deutscher Zunge, der Meeresküste

*) Moller's Denkmäler Theil I, Taf. 17.

entlang und weiter binnenwärts bis zum Fusse der nächsten Berge hinziehen. Die Bewohner dieser Gegenden gehören, wie die von Westphalen, dem niedersächsischen Stamme an, sie unterscheiden sich aber von diesen insofern, als sie nicht in uralten Sitzen hausen, sondern mehr oder weniger Kolonisten sind, welche das Land den Wenden oder doch der unwirthlichen Natur abgewonnen haben. Dazu kommt in baulicher Beziehung der wichtige Unterschied, dass der natürliche Stein, der dort in Fülle gebrochen wird, in diesen Flachländern fehlt, und dass daher grössere Bauunternehmungen hier nur mit Hülfe künstlicher Steine gedeihen konnten. In der vorigen Epoche hatten diejenigen Theile dieses grossen Gebietes, die damals schon zu Deutschland gehörten, in künstlerischer Beziehung noch nichts geleistet. Sie waren zu arm, zu dünn bevölkert, zu sehr mit der harten Arbeit, Wälder und Sümpfe in urbares Land zu verwandeln, beschäftigt gewesen. Man hatte daher auch die Kirchen meistens nur nothdürftig aus Holz erbaut und in den seltenen Fällen, wo man über reichere Mittel verfügen konnte, mit weit hergeholten Hausteinen *) in der Weise der südlicheren Gegenden gearbeitet. Sehr bald wird man wohl auch Ziegel angewendet haben, da die Fabrication dieses für solche Gegenden so nützlichen Materials am Rheine aus römischer Zeit her in fortwährender Uebung geblieben und in anderen Gegenden Deutschlands auch wenigstens versucht war **). Allein wie selten oder unbedeutend diese Bauten gewesen sein müssen, ergiebt

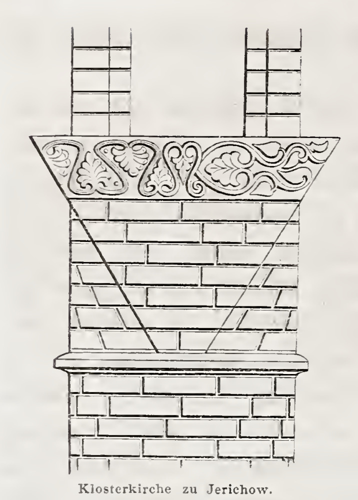
*) So nach ausdrücklichen Zeugnissen (Fiorillo a. a. O. II, 107) unter den Erzbischöfen Bezelin und Adalbert in der Mitte des elften Jahrhunderts am Dome zu Bremen und später unter Heinrich dem Löwen an dem zu Bardewyk im Lüneburgischen.

**) Schon Bischof Bernward von Hildesheim legte im Anfange des elften Jahrhunderts Ziegelbrennereien an. (Lateres ad tegulam, propria industria, nullo monstrante, composuit. Leibnitz Scr. I, 444.)

sich schon daraus, dass sie sämmtlich durch spätere Anlagen verdrängt sind.

Anders gestalteten sich die Verhältnisse seit dem Beginne dieser Epoche, als die Länder an der Elbe und östlich von derselben, die bisher theils ganz von Wenden bewohnt theils doch durch die beständigen Einfälle dieser heidnischen Nachbaren beunruhigt waren, von deutschen und niederländischen Kolonisten besetzt und so grosse geschlossene Territorien gebildet wurden, in welchen Ortschaften und Klöster mit baulichen Bedürfnissen und mit grösseren Mitteln zur Befriedigung derselben erstanden. Den Mangel an Hausteinen ersetzte man auch hier anfangs theils durch Holz, theils durch Feldsteine. Bald aber wurde die Anwendung von Ziegeln allgemein. Feldsteine wurden nunmehr nur zu kleineren Gebäuden oder zu Grundmauern verwendet, Hausteine anfangs, wo es die Mittel gestatteten, aus den sächsischen Gegenden herbeigeführt, um daraus die feineren, der Sculptur bedürftigen Details zu bilden, später aber, um diese Kosten zu ersparen, durch Ornamente, welche sich mit Formsteinen bilden liessen, ersetzt.

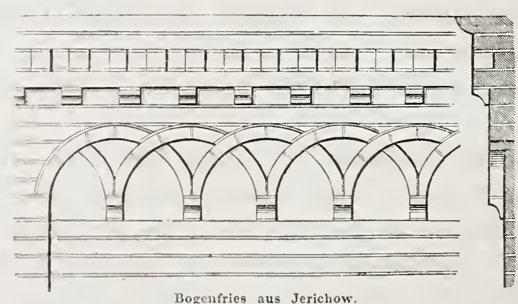
Schon der romanische Styl erhielt hier durch den Einfluss des Materials einen anderen Charakter. Die Zufälligkeiten, welche bei der Anwendung des natürlichen Steins durch die verschiedene Beschaffenheit desselben und durch die Individualität der Arbeiter herbeigeführt waren, fielen fort, der Bau wurde regelmässiger und einfacher. Auf den Reichthum von Sculpturen, auf die Ornamente, in welchen die runde Linie vorherrschte, musste man verzichten, alles auf gerade Linien reduciren. Selbst das Würfelcapitäl, so einfach es war, büsste die volle Rundung seines unteren Theiles ein, und verwandelte sich in einen mehr geradlinigen Körper, dessen Ecken nach unten zu abgeschrägt



Klosterkirche zu Jerichow.

waren. Diese, mancher Abwechselung fähige Form war dem Ziegelbau so zusagend, dass sie sich über das ganze nordöstliche Deutschland verbreitete und sich bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts neben manchen Elementen des frühgothischen Styles erhielt *).

Wie das Würfelkapitäl erlitt auch der Rundbogenfries hier eine Veränderung, aber in entgegengesetzter Richtung; während jenes einfacher wurde, wurde er reicher, indem man ihn statt aus einer einfachen Reihe aus zwei, gleichsam über-



Bogenfries aus Jerichow.

*) Beispiele und Abbildungen in dem lehrreichen Aufsatze von v. Quast: „Zur Charakteristik des älteren Ziegelbaues in der Mark Brandenburg“, im deutschen Kunstblatte 1850, S. 229 ff. Kugler, der diese Kapitälform in Pommern und auf der Insel Rügen fand, vermuthet, dass sie aus Dänemark stamme, von woher Rügen das Christenthum empfangen hatte und zu welchem Pommern im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts noch in abhängigem Verhältnisse stand (Kunstgesch. 2. Aufl. S. 500), indessen spricht die weite Verbreitung gegen diese Herleitung.

einandergelegten und sich durchkreuzenden Bogenreihen bildete. Dieselbe Form haben wir in England kennen gelernt, sie findet sich aber auch in der lombardischen Ebene, und ist gewiss nicht, wie man annehmen könnte, aus einer dieser entfernten Gegenden in die andere übergegangen, sondern überall selbstständig, aber aus gleicher Ursache entstanden. Sie hatte überall den Zweck, den Mangel kräftiger plastischer Ornamente durch reicher gebildete flache zu ersetzen. In England war dieser Mangel eine Folge des einheimischen Geschmackes, in der Lombardei aber bediente man sich, wie in unserem deutschen Norden, der Ziegel, welche freie Plastik versagten, dafür aber, sobald man Formsteine zu bilden gelernt hatte, die Ausführung reicherer Linienornamente ohne grosse Anstrengung gestatteten *).

Einige der Formen, welche in anderen Gegenden den Uebergangsstyl charakterisiren und dem gothischen Style vorarbeiteten, kamen hier ziemlich früh in Aufnahme. Die Wölbung erregte schon dadurch geringe Schwierigkeiten, dass man nicht, wie in den Gegenden des Steinbaues, verschiedener Materialien, eines stärkeren und schwereren Steines zu den Mauern und eines leichteren zu den Gewölben, bedurfte, und dieselben Ziegel hier wie dort genügten. Nachdem man an den senkrechten Mauern die verbindende Kraft des Mörtels kennen gelernt hatte, lag es nahe, darüber hinauszugehen und nach der gegenüberstehenden Mauer hin eine ähnliche Arbeit zu versuchen. Gab es doch, um die Thüröffnungen in Ziegeln zu decken, kein anderes Mittel als die Wölbung; wie leicht wurde man

*) Ausser den unten näher beschriebenen Kirchen sind die St. Marienkirche zu Salzwedel und die Klosterkirche zu Neu-Ruppin Beispiele früher Anwendung des sich kreuzenden Rundbogenfrieses. v. Quast a. a O. S. 240.

darauf hingeführt, auch ganze Wände in ähnlicher Weise zu verbinden. Auch der Spitzbogen sagte dem Material zu; die gebrochene Linie ist in Ziegeln leichter herzustellen, als die kreisrunde. Endlich kam der Backsteinbau ganz von selbst auf ein Vorherrschen des Verticalen, weil er bedeutende Ausladungen nicht gestattet, und weil die natürliche Horizontallinie mächtiger Steinlagen ihm fehlt. Aber freilich unterschied sich dieser Uebergangsstyl sehr wesentlich von dem der westlichen Gegenden. Er war nicht der Nachfolger geschmückter romanischer Formen, er hing nicht mit dem Bestreben nach Mannigfaltigkeit und Zierde zusammen, er behielt den strengen Charakter der bisherigen rundbogigen Bauten bei, steigerte denselben sogar durch den spröden Ausdruck des schlichten Spitzbogens.

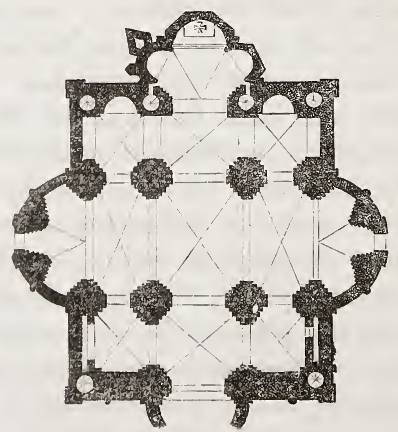
Neben der Eigenthümlichkeit des Materials hatte aber auch der Charakter der Einwohner und die Gestaltung der Verhältnisse einen wesentlichen Einfluss auf die architektonischen Formen. Die deutschen Kolonisten, welche sich in diesen wendischen Marken niederliessen und die Eingeborenen entweder verdrängten oder mit sich verschmolzen, kamen meistens aus Niederdeutschland, aus Holland, Westphalen oder aus den früher kolonisirten Gegenden zwischen der Weser und Elbe; sie brachten daher den schlichten und nüchternen Sinn des niederdeutschen Stammes mit sich, dessen Einwirkung auf die Architektur wir in Westphalen kennen gelernt haben, und bildeten ihn durch ihre Eigenschaft als Ansiedler, die vor Allem auf das Nützliche und Zweckmässige bedacht sein mussten, noch mehr aus. Dazu kam aber noch, dass diese Niederlassungen einen völlig militärischen Charakter hatten. Der Markgraf trat nicht mit den bedingten, allmälig und privatrechtlich erworbenen Rechten auf, wie die Landesherren in den inneren Provinzen Deutschlands; er war mit militäri-

scher Obergewalt vom Kaiser beliehen, hatte keine Dynasten, keine freien Städte, nicht einmal freie Bauern zu berücksichtigen. Seine erste Aufgabe war, das Land zu besetzen, es gegen Einfälle und Aufstände der besiegten Wenden zu sichern. Ueberall stiegen daher Burgen auf, deren Befehlshaber und Besatzung statt des Soldes zu ihrem Unterhalte mit den umherliegenden Ländereien belehnt wurden und diese durch die unterworfenen Wenden oder mitgebrachte deutsche Hörige bearbeiten liessen. In den Burgen waren die Kirchen der Umgegend, neben ihnen lagen die Wohnungen der belehnten Burgmannschaft, sammelten sich die Gewerbtreibenden, deren man bedurfte; sie wurden die festen Punkte deutscher Civilisation im slavischen Lande, die späteren Städte. Das ganze Land stand also unter militärischer Disciplin, alle Verhältnisse waren gleichförmig wie der flache Boden, auf dem sie entstanden; von jener Mannigfaltigkeit verschiedener Berechtigungen, welche die älteren deutschen Provinzen enthielten, war hier eben so wenig eine Spur, wie von den Bergen, welche jene oberen Gegenden beleben. Diese eigenthümlichen Verhältnisse gaben natürlich auch dem Charakter der Bewohner ein bestimmtes Gepräge, eine knappe, militärische Haltung, welche auf die Architektur um so mehr übergehen musste, als sie ihre erste Schule an den Burgen und an befestigten Kirchen machte, als selbst die Klöster, welche in diesen Gegenden gegründet wurden, Befestigungen nicht entbehren konnten. Ueberdies gehörten die meisten dieser Klöster dem neugestifteten Cistercienserorden an, der auch hier in gewohnter einfacher Weise baute und auf den einheimischen Geschmack in dieser Richtung einwirkte *). Es

*) Nur in der Altmark bestanden Benediktinermönchsklöster; in der Mark Brandenburg und in der Lausitz waren dagegen 26 Cistercienserklöster, während die anderen Klöster hauptsächlich den Augu-

entstand aus allem diesem ein Styl, welcher auf den Luxus plastischer Ornamente verzichtete, dafür aber das Verdienst einer consequenten, wo möglich grossartigen Haltung und präciser Ausführung hatte.

Von den ältesten Bauten in Feldsteinen ist wohl nichts erhalten; einige später in diesem spröden Material errichteten Dorfkirchen oder Nebengebäude bestehen zwar noch, zeigen aber begreiflicher Weise nur sehr rohe Formen. Auch der älteste Ziegelbau dieser Gegenden, von dem wir wissen, die bereits früher gelegentlich erwähnte *) Marienkirche auf dem Harlungerberge bei Brandenburg, ist im Jahre 1722 abgebrochen und uns nur durch Abbildungen und durch ein vielleicht erst nach diesen gemachtes Modell bekannt. Sie hatte, soviel wir hieraus ersehen können, noch keinesweges jenen strengen und einfachen Charakter der späteren Bauten. Ihre Anordnung war eine sehr ungewöhnliche; ein fast quadratischer Grundplan, auf



Marienkirche bei Brandenburg.

stinern, Prämonstratensern und den im dreizehnten Jahrhundert gestifteten Bettelorden angehörten. Klöden, zur Geschichte der Marienverehrung in der Mark Brandenburg, Berlin 1840, S. 33 ff.

*) Band IV, Abth. 2, S. 576, Anm.

jeder Seite mit einer halbkreisförmigen Concha, die im Altarraume noch durch drei kleinere daran angebrachte Nischen erweitert war. Vier mächtige Pfeiler bildeten im Inneren neun, durch Kreuzgewölbe überdeckte Felder von verschiedener Grösse, und waren theils durch runde, theils durch spitze Bögen verbunden. Ueber den vier quadratischen Eckgewölben und neben der den Mittelraum bedeckenden Kuppel stiegen vier Thürme auf. Gekuppelte rundbogige Fenster beleuchteten das Innere, die Aussenwand war mit Lisenen und dem einfachen Rundbogenfriese verziert. Die ganze Erscheinung erinnert an byzantinische oder an karolingische unter byzantinischem Einflusse entstandene Anlagen, und hat dazu beigetragen, der Behauptung eines freilich erst im sechzehnten Jahrhundert lebenden Schriftstellers, dass sie schon unter Kaiser Heinrich I., Graecorum more, nach griechischer Weise, erbaut sei, auch bei neueren Schriftstellern Eingang zu verschaffen. Nach der glaubhaften Angabe der von Kurfürst Friedrich I. 1443 über die Gründung des Schwanenordens erlassenen Urkunde ist die Kirche indessen erst von dem Wendenfürsten Pribislav in den Jahren 1136 bis 1142 gestiftet, und vielleicht, was wir beim Mangel eigener Anschauung nicht näher prüfen können, später vollendet oder verändert. Sie giebt daher keineswegs den Beweis byzantinischer Einwirkung, sondern nur einen Beleg dafür, dass der Ziegelbau sehr frühe sich eigenthümlichen Formen und der Wölbung zuneigte *).

Jedenfalls war diese ungewöhnliche Anlage keineswegs maassgebend für die anderen Bauten dieser Gegend, welche vielmehr sich ganz einfach, soviel es das Material gestat-

*) Abbildungen bei Büsching, Reise durch einige Münster (1819) S. 54, und in v. Stillfried, der Schwanenorden (zweite Ausgabe 1846) S. 2. Vgl. v. Quast a. a. O.

tete, an den Styl der älteren deutschen Provinzen anschlossen. Auch die Wölbung kam noch keineswegs sogleich in Aufnahme, man begnügte sich vielmehr, wie es bis zum Schlusse des zwölften Jahrhunderts im östlichen Deutschland meistens geschah, mit gerader Decke. Dies zeigt die älteste der noch erhaltenen Kirchen der Mark Brandenburg, die Kirche des Prämonstratenserklosters zu Jerichow *), welche um 1152 angefangen wurde. Es ist eine Basilika mit höherem Mittelschiffe und Querschiffe, nur in der Krypta und in der runden Chornische gewölbt, die Aussenwand mit senkrechten rechtwinkelig vorspringenden Lisenen und mit dem Rundbogenfriese ausgestattet. Ausser den Basen und Kapitälen der Krypta und den Deckplatten auf den Säulen des Schiffes ist alles in Ziegeln ausgeführt. Die Kapitäle des Langhauses haben schon hier jene eckige Würfelgestalt, die Basis entbehrt des Eckblattes. Der ganze Bau ist zwar höchst einfach, giebt aber die feierliche und doch harmonische Wirkung, welche auch bei den späteren Wandlungen des Styles den Gebäuden dieser Gegend blieb. Auffallend ist, dass man statt der damals in den Ländern des Hausteines üblichen Pfeiler freistehende Rundsäulen als Arcadenträger anwendete, obgleich ihre Herstellung in Ziegeln grössere Schwierigkeiten hatte. Vielleicht war das Vorbild eines älteren Klosters desselben Ordens bestimmend, vielleicht suchte man im Bewusstsein der Unvollkommenheit des Materials dem einfachen Bau wenigstens in diesem Punkte zierlichere Formen zu geben **).

*) Aussenansicht bei Strack und Meierheim, architektonische Denkmale der Altmark. Nähere kritische Beschreibung bei v. Quast in dem angeführten Aufsatze.

**) F. v. Quast, a. a. O., legt den Ton darauf, dass man hier eine ältere, in den Hausteinbauten bereits aufgegebene Form gebraucht habe, und bringt dies in Verbindung mit seiner Ansicht, dass der

In den Jahren 1165 bis 1179 *) wurde der **Dom zu Brandenburg** neu erbaut, wieder in Ziegeln, nun aber unter Beseitigung der schwierigen Rundsäule mit viereckigen Pfeilern, zum Theil mit Ecksäulchen. Der Chor liegt hier, wie in Jerichow, hoch erhöht, über einer geräumigen Krypta, in welcher noch monolithe Säulen mit reichen in Stein gehauenen Kapitälen das Gewölbe tragen. Diese und die Arcaden des Schiffes sind aus jenem Neubau erhalten, der später überwölbt und auch sonst verändert ist. Dagegen besteht die **Nicolaikirche** bei **Brandenburg**, um 1173 gegründet, noch jetzt in ursprünglicher Gestalt. Sie ist wiederum eine einfache, in allen Details noch ganz romanische Basilika; das Langhaus von fünf Arcaden auf jeder Seite mit kreuzförmigen Pfeilern auf attischer Basis, rundbogigen Fenstern und gerader Decke, ein Kreuzschiff, jedoch in gleicher Flucht mit den Aussenmauern der Seitenschiffe, die Vorlage des Chores mit zwei auf Wandpfeilern ruhenden Kreuzgewölben ohne Rippen, die Concha endlich halbkreisförmig von drei rundbogigen Fenstern beleuchtet. Nicht bloss das Gewölbe des vorderen Chorraumes, sondern auch der Bogenfries sind spitzbogig, und

Backsteinbau immer um einige Schritte in der Entwickelung des Styles zurückgeblieben sei. Das Zurückbleiben in der Entwickelung des Styles ist da sehr begreiflich, wo eine ältere Tradition vorhanden war. Es ist dagegen schwer verständlich, wie es zugegangen sein sollte, dass die Meister dieser Gegenden, welche in ihrer Eigenschaft als Kolonisten (und in Jerichow noch besonders durch das Band des Ordens) mit dem Mutterlande zusammenhingen, welche aber zugleich in einem anderen Material zu bauen und sich demselben anzubequemen hatten, statt der diesem vortheilhaften gewöhnlichen eine ältere, schwierigere Form gewählt haben sollten. Nur eine bewusste Alterthümelei, die hier nicht denkbar ist, hätte sie dazu bestimmen können.

*) Ich folge hier der Datirung v. Quast's a. a. O., indem die von Kugler (kl. Schr. I, 448) angeführten Gründe nicht gewichtig genug scheinen, um die dieser Bauzeit ganz entsprechenden Arcaden des Schiffes nebst den Haupttheilen der Krypta für jünger zu halten.

selbst die Arcaden des Langhauses haben eine leichte Zuspitzung, welche wahrscheinlich absichtslos durch die Art des Wölbens in Backsteinen entstanden war.

Bald darauf, ungefähr gleichzeitig mit der Anlage des Braunschweiger Domes, wurde die Wölbung auch bei grösseren und in Basilikenform angelegten Kirchen angewendet. Beispiele sind der Dom in Lübeck und die Cistercienserkirche zu Dobrilugk in der Lausitz *), jener schon 1173 **), diese wahrscheinlich 1181 gegründet, beide mit quadraten Gewölben und viereckigen, durch Vorlagen und Halbsäulen verstärkten Pfeilern. Von jenem ist nur noch im Mittelschiffe die ursprüngliche Gestalt erkennbar, die Kirche zu Dobrilugk dagegen ist noch wohl erhalten und zeigt schon interessante Abweichungen von dem herrschenden Style. Sie hat sehr regelmässige Kreuzgestalt, das Langhaus aus vier ganzen und drei halben, das Kreuzschiff mit Einschluss der Vierung aus drei Quadraten, der Chor aus quadratischer Vorlage und der runden Nische bestehend, die Seitenschiffe des Langhauses von halber Mittelschiffbreite. Die Halbsäulen haben schwere, unten wenig abgerundete Würfelknäufe und volle schwere Stämme. Während dies ihnen aber ein alterthümliches Ansehen giebt, haben andere Theile schon feinere Formen. Besonders zeigt sich dies an der Chornische, welche durch zwei Halbsäulen mit Würfelkapitälen in drei Abtheilungen getheilt ist, deren jede ein ziemlich grosses, mit doppelten Säulen und vorspringenden Ecken reich abgestuftes Fenster enthält, und die besonders auch im Inneren sehr günstig wirken. Darüber läuft am Rande des Daches unter einem zierlich gebildeten Friese von sich durchkreuzenden Bögen, der sich auch an den übrigen Theilen des Gebäudes findet, eine

*) Puttrich II, 2, Serie Lausitz.

**) Deecke, die freie Stadt Lübeck, S. 27.

eigenthümliche Verzierung von kleinen fensterähnlichen Oeffnungen hin, die in ihrer Wirkung einigermaassen an die Zwerggallerien der rheinischen Kirchen erinnert. Bemerkenswerth ist auch die Form der Fenster im Oberschiffe und in den Kreuzarmen. Sie sind nämlich gross und zweitheilig, so jedoch, dass das Bogenfeld zwischen den kleineren und den sie umschliessenden grösseren Bögen undurchbrochen ist. Sie geben daher ungefähr die Form, welche in anderen Gegenden auf die Bildung der Maasswerkfenster hinwirkte. Auch die Nicolaikirche zu Treuenbriezen, kreuzförmig mit Nischen auf Chor und Kreuz und durchgängig gewölbt, zeigt ein ähnliches Bestreben nach reicherer Ausstattung, indem die Lisenen an der Chornische kannellirt und die gekuppelten Fenster der Kreuzseite durch zierliche, aus vor- und zurücktretenden Steinen gebildete Archivolten bekrönt sind. Sie mag, da sie schon in einzelnen Theilen Spitzbögen zeigt, im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein *).

Sehr merkwürdig ist die Klosterkirche zu Arendsee in der Altmark (1184), weil auch sie zeigt, wie die Anwendung von Ziegeln die Wölbung beförderte, aber zugleich auch zu Versuchen und Neuerungen antrieb. Hier ist nämlich der Chor mit glatten Kreuzgewölben, jedes Seitenschiff mit einem Tonnengewölbe, das Mittelschiff und der Querarm aber mit Kuppeln gedeckt. Man sieht, der Baumeister versuchte sich in mannigfaltigen Wölbungsarten und scheute auch die ungewöhnliche Kuppelform nicht.

Auch in Mecklenburg und den anstossenden Landschaften finden wir eine Reihe rundbogiger gewölbter Kirchen, deren Ursprung in das letzte Viertel des zwölften Jahrhunderts fällt. Dahin gehört der Dom zu Ratzeburg, dessen Gewölbe zwar in spätgothischer Zeit erneuert sind,

*) Puttrich II, 2, Serie Jüterbog, Taf. 12, S. 27 und 35.

der aber schon ursprünglich auf solche angelegt war. Er ist eine genaue Kopie des Braunschweiger Domes mit den durch das Ziegelmaterial bedingten Aenderungen *), und stimmt wiederum mit dem Dome von Roeskilde auf der Insel Seeland sehr nahe überein. Andere Beispiele früher Wölbung in dieser Gegend sind die Kirche zu Gadebusch mit spätgothischem Chore, aber völlig rundbogigem und merkwürdiger Weise aus drei gleichhohen und breiten Schiffen bestehenden Langhause **), die Kirche zu Vietlübbe bei der genannten Stadt, welche die Gestalt eines gleicharmigen griechischen Kreuzes hat ***), und die zu Schlagsdorf bei Ratzeburg, deren Gewölbe auf Säulen ruhen und deren etwas jüngerer Chor polygonförmig schliesst †). Wir sehen auch hier, dass der Ziegelbau zu mannigfaltigen Versuchen führte. Die Kirche zu Neukloster, gegründet 1219, und die ungefähr gleichzeitige zu Bruel ††), beide einschiffig und mit geradem Chorschluss, zeigen auch den Spitzbogen, und zwar nicht bloss an den Gewölben, sondern auch an den Fenstern, jedoch nur schwach angedeutet und fast wie zufällig entstanden. Ueberhaupt ist die Zahl früher Backsteinkirchen, meistens schon mit Anwendung des Spitzbogens, im Mecklenbur-

*) Lisch, Jahrbücher für mecklenburgische Geschichte VII (Jahresbericht des Vereins S. 61) und XI, 420. F. v. Quast, a. a. O. S. 242, setzt in Folge seiner schon oben erwähnten Ansicht über die späte Ueberwölbung des Domes zu Braunschweig auch den Dom zu Ratzeburg erst in das dreizehnte Jahrhundert.

**) Lisch a. a. O. III, 125, und VII, 65. Ich kenne die mecklenburgischen Kirchen nicht aus eigener Anschauung, und muss es dahingestellt sein lassen, ob die ihnen von Lisch gegebenen Daten sich bewähren.

***) Daselbst IV, 82, und VII, 65.

†) Daselbst VII, 63.

††) Daselbst VII, 75, und III, 147. Vgl. auch Lisch in der Zeitschrift für Bauwesen 1852, S. 313.

gischen sehr gross, so dass ein einheimischer Forscher sie auf etwa zweihundert schätzt.

In Pommern *) gehören schon die ältesten Kirchen dem Uebergangsstyle an. So im Dome von Cammin die älteren Theile des Chores und Kreuzschiffes, ferner die Klosterkirchen zu Bergen auf der Insel Rügen, zu Eldena und zu Colbatz **), und endlich noch weiter östlich die des Klosters Oliva bei Danzig. Dies letzte Kloster ist eine Stiftung des Klosters Colbatz, dessen Formen es genau nachahmt; es ist in den Jahren 1235 bis 1239 erbaut ***) und lässt daher auf eine frühere Entstehung des Mutterklosters schliessen. Nur einzelne Theile der Kirche zu Bergen mögen noch in die letzten Jahre des zwölften Jahrhunderts fallen, die übrigen genannten Kirchen aber sämmtlich aus den ersten Decennien des dreizehnten Jahrhunderts stammen. In allen diesen Bauten ist die Anlage noch im Wesentlichen romanisch; niedrige Seitenschiffe, Pfeiler mit viereckigem Kern, Kapitäle in schmuckloser Kelchform oder als Würfel der früher beschriebenen, dem Backsteinbau eigenthümlichen Art, rundbogige Portale und Fenster; doch giebt ihnen die Wölbung, der wenn auch gedrückte Spitzbogen der Arcaden, endlich selbst die einfache, aber straffe Form der Ornamente schon den Cha-

*) Quelle ist hier Kugler's Pommersche Kunstgeschichte (Stettin 1840), in ihrem Wiederabdrucke in den kl. Schriften I, 652 ff. mit sehr nützlichen Zeichnungen versehen.

**) Kugler, S. 40 ff. (kl. Schr. S. 669), bezweifelt, dass die älteren Theile dem um 1188 erwähnten Kirchenbau angehören, und setzt sie in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. F. v. Quast (Beiträge zur Geschichte der Baukunst in Preussen, in den Neuen Preuss. Prov. Bl. Bd. IX, S. 20) verweist sie in die Jahre 1220—1230.

***) Vgl. v. Quast in den Neuen Preuss. Prov. Bl. Bd. IX (1850), S. 1. Dr. Theod. Hirsch daselbst Bd. X, S. 1, und in einem besonderen Werke, Beiträge zur Geschichte westpreussischer Kunstbauten, erster Theil, Kloster Oliva, Danzig 1850.

rakter des Uebergangsstyls, und zwar eines sehr strengen und ernsten. Nur in einzelnen Fällen sehen wir auch hier das Bestreben, zierlichere Formen zu erlangen. An der Kirche zu Colbatz erscheint dies noch in sehr bescheidener Weise, am Dome zu Cammin dagegen zeigt das romanische Portal schon und zwar in Stuck gebildete Blattkapitäle und Rankengewinde.

Aber auch ausserhalb der Wohnsitze des niedersächsischen Stammes waren inzwischen an vielen Stellen des deutschen Bodens Gebäude entstanden, welche von dem romanischen Style abwichen und gewisse Elemente des gothischen Styles annahmen, dabei aber sowohl von den französisch-gothischen Bauten als von denen des rheinischen Uebergangsstyles sich wesentlich unterschieden, und eine grosse Einfachheit, man kann fast sagen, zur Schau trugen. Es sind dies die Kirchen des Cistercienserordens *), auf deren Eigenthümlichkeiten ich schon wiederholt gelegentlich hingewiesen habe. Die Heimath dieses abweichenden Styles wie des Ordens selbst war zwar Frankreich, er zeigt sich aber nirgends so bedeutsam, als in Deutschland, und hier scheint daher die geeignete Stelle von ihm ausführlicher zu sprechen, obgleich wir zu diesem Zwecke nach Frankreich zurückblicken müssen.

Der Orden entstand bekanntlich aus dem Wunsche nach einer Reform des Klosterwesens. Er ging von Cluny in

*) Auf die Eigenthümlichkeiten der Cistercienserbauten haben bereits Lübke im Organ für christliche Kunst 1853, Nro. 1 ff., v. Quast, daselbst Nro. 7, und endlich Violet-le-Duc a. a. O. aufmerksam gemacht. Historische Nachrichten über den Orden und seine einzelnen Klöster finden sich am vollständigsten bei Manrique Annales Ordinis Cisterciensis, und (mit besonderer Ausführlichkeit und Zuverlässigkeit für die deutschen Klöster) bei Jongelinus, Notitia Abbatiarum Ordinis Cist., Colon. 1640.

Burgund aus, dessen Verfassung selbst aus einem ähnlichen Bestreben hervorgegangen war, das aber auf dem Gipfel der Macht und des Reichthums strengeren Ansprüchen nicht mehr genügte. Dies war die Veranlassung, dass Robert, ein eifriger Cluniacenser-Mönch, sich mit mehreren Gleichgesinnten zuerst in die Wüste von Molesmes, dann im Jahre 1098 in die noch rauhere, wie die Beschreiber sagen, nur von wilden Thieren bewohnte Einöde von Citeaux zurückzog. Auf päbstlichen Befehl musste er zwar zu der verlassenen Heerde von Molesmes zurückkehren, aber seine Gefährten setzten ihr Einsiedlerleben zuerst unter der Leitung seines Nachfolgers Alberich, dann unter der des Engländers Stephan Harding fort. Es gelang ihrem angestrengten Fleisse, den Wald zu lichten, den sumpfigen Boden in fruchtbares Ackerland zu verwandeln, und nach wenigen Jahren hatte der Ruf ihrer Frömmigkeit ihnen so viele Genossen zugeführt, dass es nicht rathsam schien, sie in denselben Mauern zu behalten. Eine Kolonie wurde daher ausgesendet, welche sich nicht gar weit davon wiederum in einer waldigen Einöde niederliess, und der neuen Stiftung den Namen Firmitas (la Ferté) gab. Schon im folgenden Jahre (1114) wurde in entfernteren Gegenden der Wunsch nach so frommen und nützlichen Bewohnern rege, und eine neue Kolonie in Pontigny (Pontis nidus) gegründet. Bald darauf (1115) erfolgten sogar zwei solche Entsendungen, nach Clairveaux (Clara vallis) und Morimond (Mors mundi), jene unter der Leitung des berühmten Mannes, der später die Zierde des Ordens wurde, des heiligen Bernhard. Wie Citeaux selbst wuchsen auch diese, wie man sie nachher nannte, vier ältesten Töchter, und bald waren auch sie in der Lage wegen eigener Uebervölkerung oder nach den Aufforderungen, welche man an sie richtete, neue Kolonien zu ent-

senden, so dass schon um die Mitte des zwölften Jahrhunderts in allen Ländern zahlreiche Stiftungen bestanden, welche alle von diesen fünf ersten Klöstern unmittelbar oder mittelbar abstammten und eines derselben als ihr Oberhaupt anerkannten. Die Disciplin des Ordens brachte es mit sich, dass neue Stiftungen nur in dieser Weise entstehen durften; die Kolonisation und eine bedingte Abhängigkeit der Töchter vom Mutterkloster wurde zum Systeme. Sobald die Zahl der Mönche es erforderte oder doch die Gewährung des von aussen her ausgesprochenen Wunsches gestattete, ernannte der Abt wo möglich dreizehn Brüder, unter ihnen das erwählte Oberhaupt des zukünftigen Klosters, welche dann mit festgestellter Förmlichkeit ihre bisherige Heimath verliessen, um an neuer Stelle die Beschwerden der Gründung zu übernehmen. Alle diese Klöster wurden in Einöden, gewöhnlich in Thälern angelegt; sie fingen mit den rauhesten Arbeiten an, mussten öfter verlegt werden; die Legende weiss gewöhnlich von einer Erscheinung der heil. Jungfrau, welche dem Abte die richtige Stelle anwies. Der Name des Klosters wurde dann nicht von dem hergebrachten Namen des Ortes genommen, sondern frei und bedeutungsvoll gewählt, meistens mit Hindeutung auf eine Eigenthümlichkeit des gewählten Fleckes (Clara vallis, Aqua bella u. s. f.) oder mit Beziehung auf die Jungfrau Maria, als allgemeine Schutzpatronin, der jede einzelne Stiftung gewidmet war, (Portus S. Mariae, Locus S. Mariae); zuweilen blieben die Namen, welche die Landesbewohner der gewählten Stelle gegeben hatten, neben jenen officiellen Namen der Klostersprache im Gebrauche.

Die Gründer des Ordens hatten keine Neuerung beabsichtigt. Sie wollten nur die Regel des heil. Benedict in ihrer Reinheit herstellen und sich den Versuchungen des

Reichthums entziehen. Sie wählten deshalb Einöden zu ihren Niederlassungen, aber sie konnten unter dem rauhen nordischen Himmel nicht wie die Anachoreten der ersten Jahrhunderte in Höhlen wohnen und sich von den Früchten ernähren, welche die Natur ihnen freiwillig bot. Sie mussten also darauf bedacht sein, Hütten und Häuser zu errichten und den Boden zu bebauen. Ihre Thätigkeit wurde daher eine landwirthschaftliche, ihrem Eifer gelang es, die wildesten und undankbarsten Stellen in fruchtbares Ackerland und Wiesen zu verwandeln. Diese Arbeit sollte aber nicht bloss zur Befriedigung ihrer eigenen Bedürfnisse dienen; sie wollten auch die Mittel zu Werken der christlichen Liebe, zum Unterhalte der Bedürftigen und der Wanderer erwerben, welche an ihre Thür klopften. Sie durften also die Regeln einer geordneten Wirthschaft nicht verschmähen, und dies machte wiederum mancherlei Einrichtungen nöthig. Sobald sich das Gebiet durch Schenkungen und Rodungen ausgedehnt hatte, war es nicht mehr thunlich, die entfernten Ländereien von dem Kloster aus zu bebauen. Man legte daher Meierhöfe (grangiae) in einiger Entfernung von demselben an, auf welchen die Wirthschaft durch dazu bestimmte Mönche betrieben wurde. Dieser Umfang der Geschäfte setzte auch eine Theilung der Arbeit voraus. Die Brüder unterschieden sich daher in zwei Klassen, in solche, welche eine höhere Bildung hatten und das feierliche Gelübde ablegten (professi), und in solche von minder feierlichem Bekenntnisse (conversi) *), welche bei übrigens gleichen Rechten und Pflichten sich mehr den körperlichen Arbeiten des Ackerbaues, der Vieh-

*) Der Eintritt in den Orden wurde Bekehrung (conversio) genannt und das Gelübde lautete: Ego promitto stabilitatem, conversionem et obedientiam secundum regulam St. Benedicti. Daher der Name: Conversi.

zucht und der nöthigen Gewerbe widmeten. Jene Meierhöfe waren dann immer mit der erforderlichen Zahl von Conversen unter der Leitung eines professus als Meister (magister conversorum) besetzt. Die Lebensweise der Ordensbrüder war die strengste, grobe Gemüse, hartes Brod von Roggen, Gerste oder ungereinigtem Weizen waren ihre Kost, ein Strohsack ihr Lager, auf dem sie sich mit dem rauhen wollenen Kleide, das sie am Tage trugen, bedeckten. Diese Entsagungen waren aber nicht freiwillige Büssungen. Der Orden ging von der Erfahrung aus, wie leicht die Regel verabsäumt wird, wenn sie nicht strenge Ueberwachung erhält; er hielt daher die Zucht des strengen Gehorsams für unerlasslich, und selbst in der Abtödtung und Entsagung durfte kein Eigenwille die vorgeschriebenen Gränzen übertreten. Durch alles dieses entstand neben der inbrünstigen Frömmigkeit zugleich der Sinn für militärische Ordnung und praktisch nützliche Thätigkeit. Der Orden wurde nicht bloss wegen des Beispiels ascetischer Strenge geehrt; die tapferen Streiter gegen die Mauren auf der spanischen Halbinsel, die ritterlichen Orden von Calatrava und Alcantara, von Avis und Christo unterwarfen sich der Regel von Citeaux, Fürsten und Volk begünstigten Niederlassungen der Cistercienser, um durch sie ihre Einöden anzubauen und Vorbilder wirthschaftlicher Verwaltung zu haben.

Die Erhaltung dieses Geistes konnte nur durch eine geeignete Verfassung gesichert werden, und eine solche wurde denn auch bald nach der Entsendung der vier ersten Tochterklöster berathen. Man hatte dabei warnende Beispiele vor Augen. Die älteren Benedictinerabteien waren eigentlich selbstständige, nur durch gleiche Institutionen und geistlichen Verkehr verbundene Republiken gewesen. Die Congregation der Cluniacenser bildete dagegen eine

feste Hierarchie; sie hatte nur einen Abt, den des Mutterklosters, alle anderen Stiftungen bildeten nur Priorate, die von Cluny aus besetzt und geleitet wurden. Allein diese Concentration hatte ebenso wie jene Isolirung zum Verfall der Disciplin geführt. Cluny, der Sitz einer ausgedehnten Herrschaft, hatte den Versuchungen des Reichthums und der Macht nicht widerstehen können und den unterworfenen Klöstern das Beispiel laxer Sitten gegeben. Die Cistercienser schlugen daher einen mittleren Weg ein und suchten ihrer Verfassung durch die Mischung monarchischer und demokratischer Elemente eine grössere Haltbarkeit zu geben. Citeaux war der Sitz der obersten Leitung; unter dem Vorsitze seines Abtes wurden die Generalkapitel des Ordens abgehalten, auf welchem die Mehrzahl der versammelten Aebte allgemeingültige Beschlüsse fasste. Aber jedes Kloster hatte seinen eigenen Abt und jedes Mutterkloster führte die Aufsicht über alle von ihm ausgegangenen Klöster, so dass jede der vier ältesten Töchter über zahlreiche Stiftungen gestellt war. In ihrer inneren Verwaltung und bei der Wahl des Abtes war den einzelnen Klöstern Selbstständigkeit gelassen, aber alljährlich unterlagen sie einer Visitation, durch zwei von dem Abte von Citeaux, aber aus Klöstern derselben Abstammung ernannte Aebte. Selbst Citeaux war von dieser Regel nicht ausgenommen, die Aebte jener vier ältesten Töchter übten das Recht der Visitation aus.

Die Aufgabe dieser Visitationen war nicht bloss, die Beobachtung der positiven Vorschriften zu wahren, sondern auch eine Gleichheit des Sinnes und der Sitten zu erhalten. Die Verfassungsurkunde vom Jahre 1119 war, wie ihre Urheber sie nannten, eine Urkunde der Liebe, Charta caritatis, und die Brüderlichkeit forderte Uebereinstimmung. Der erste Artikel setzte daher fest, dass alle

Glieder des Ordens, in Einer Liebe, nach Einer Regel, mit ähnlichen Sitten wie Citeaux leben sollten, und jene Visitationen waren das wirksame Mittel, um diese geistige Einheit zu erhalten. Daher erklärt sich, dass die Gleichheit der einzelnen Klöster aller Länder mit den Mutterklöstern weiter ging, als die ausdrückliche Vorschrift es ergab. Allein diese Gleichheit war doch keine absolute, sie äusserte sich mehr im Innerlichen und Wesentlichen, als in Zufälligkeiten, sie war durch den praktischen und ökonomischen Sinn des Ordens beschränkt, der es nöthig machte, in jeder Gegend die bereiten und bequemsten Mittel für jenen höheren Zweck zu benutzen. Dazu kam, dass zwar die ersten im Auslande gestifteten Tochterklöster von französischen Mönchen besetzt wurden, dass aber die weiteren Stiftungen meist von inländischen Klöstern ausgingen und gleich anfangs eingeborene Mönche erhielten, und dass diesen unmittelbaren Mutterklöstern auch die Aufsicht und die Visitation dieser ihrer Töchter zufiel. Der Geist jedes einzelnen Landes machte sich daher, soweit es die allgemeine Regel gestattete, in diesen engeren Verbindungen geltend.

Dies Alles hatte denn auch auf die architektonische Gestaltung der Cistercienserkirchen Einfluss. Bestimmte Vorschriften für die Anordnung und Ausführung der Bauten bestanden zwar nicht, aber der Geist des Ordens führte doch auf das Princip möglichster Einfachheit, und die Beschlüsse der Generalkapitel enthielten manche nähere Bestimmungen, welche auch auf die Architektur zurückwirkten. Das Geläute durfte nur von einer Glocke ausgehen; man folgerte daraus, dass grössere Thürme ein nicht zu rechtfertigender Luxus seien, und brachte gewöhnlich nur ein kleines Thürmchen, einen sogenannten Dachreiter, auf der Vierung des Kreuzes an. Gold und Silber an Altardecken

und Geräthen waren im Allgemeinen verboten; selbst für den Kelch nur vergoldetes Silber gestattet. Seide durfte nur an bestimmten Theilen der Messgewänder verwendet werden. Sculptur und Malerei zu üben war den Brüdern untersagt, weil es sie von der Gewohnheit der Meditation und der Strenge der Disciplin abziehen könne *). Die herrschende Ansicht ging noch über diese Vorschriften hinaus; der heil. Bernhard eiferte gegen den weltlichen Inhalt der Bildwerke, seine Jünger machten den Mönchen von Cluny den Schmuck ihrer Kirche als einen Dienst der Augenlust zum Vorwurfe **), sie rühmten sich der Niedrigkeit und Aermlichkeit ihrer Klöster, weil sie ihre Demuth zeige ***). Indessen konnte man doch bei diesem

*) S. diese Vorschriften des Generalkapitels von 1134 bei Manrique a. a. O. Tom. I, p. 257 und 273. Fiorillo, G. d. z. K. in Deutschland I, 190, irrt, wenn er sagt, dass den Cisterciensern versagt gewesen sei, ihre Kirchen mit Sculpturen und Malereien zu schmücken; es handelte sich nur von eigener Ausübung der Kunst. Sie verschmäheten solchen Schmuck keinesweges, sobald er an geeigneter Stelle und nicht mit übermässigem Luxus angebracht wurde. Bilder der Jungfrau fehlten gewiss keinem Kloster. Caesarius von Heisterbach (Dialogi VIII, cap. 24) erzählt von einem Benedictinermönche, welcher in den Klöstern herumgezogen sei, und aus Frömmigkeit gratis Crucifixe gemacht habe, und fügt hinzu: nostros crucifixos paene omnes fecit. Sie mussten also deren viele im Kloster haben. Ein Bild des heil. Nicolaus war im Cistercienserkloster zu Burtscheidt (eodem cap. 76).

**) Martene et Durand, Thes. nov. anecd. Tom. V, col. 1570, geben ein zwischen 1153 und 1174 von einem Cistercienser verfasstes Gespräch mit einem Cluniacenser, worin er demselben vorhält: Pulchrae picturae, variae caelaturae, utraeque auro decoratae, pulchra et pretiosa pallia, pulchra tapetia variis coloribus depicta, pulchrae et pretiosae fenestrae, vitreae saphiratae. Haec omnia non necessarius usus, sed oculorum concupiscentia requirit (col. 1584).

***) Deus in domibus eorum cognoscebatur, cum simplicitate et humilitate aedificiorum simplicitatem et humilitatem inhabitantium pauperum Christi vallis muta loqueretur. So Manrique, a. a. O. I, p. 80, von Morimond sprechend.

Extreme nicht stehen bleiben. Man brauchte bald geräumige, zur Aufnahme zahlreicher Pilger geeignete Kirchen, grosse, der Gastfreiheit des Ordens entsprechende Räumlichkeiten, strebte vermöge des praktischen und verständigen Sinnes nach Solidität und Zweckmässigkeit, und wählte aus diesem Grunde die Kunstverständigen unter den Brüdern zu Baumeistern, bei denen dann bald die Neigung erwachte, mit der erforderten Einfachheit eine gewisse Anmuth der Formen zu verbinden. Dazu kam, dass der neue Orden schon als solcher keine Veranlassung hatte, dem gleichzeitig neuaufkommenden Style abhold zu sein. Der kirchliche Luxus, gegen den sich die Gründer von Citeaux aufgelehnt hatten, gegen den der heil. Bernhard und seine Jünger eiferten, war der des romanischen Styls, die Anhäufung von müssigem oder schwerverständlichem Bildwerk, die Verschwendung von edeln Metallen und kostbaren Stoffen. Der gothische Styl war, besonders bei seinem ersten Auftreten, keuscher, er strebte ebenfalls nach einer gewissen Einfachheit, wenn auch aus anderen Gründen, er athmete einen Geist der Ordnung, Consequenz und Zweckmässigkeit, welcher dem strengen, militärisch disciplinirten und wirthschaftlichen Sinne der Cistercienser nicht fremd war. Ihre ersten Klöster lagen in Burgund, zum Theil an der Gränze der Champagne, ihre Kolonien verbreiteten sich bald auf dem heimathlichen Boden des neuen Styles. Sie nahmen daher den Spitzbogen, die Strebepfeiler und manche andere Mittel der Solidität oder besserer Beleuchtung aus dem gothischen Systeme an, welche die Billigung der Stimmführer des Ordens erhielten und ein Gemeingut desselben wurden. Dabei aber waren sie keinesweges blinde Nachahmer. Manche Eigenthümlichkeiten des frühgothischen Styles wiesen sie mit Entschiedenheit zurück. Die Gallerien über den Seitenschiffen erschienen überflüssig;

man gab vielmehr dem Mittelschiffe eine mässige Höhe, so dass sein Gewölbe durch das Halbgewölbe der Seitenschiffe hinlänglich gestützt wurde. Mit den Gallerien fiel auch der Säulenschmuck der Pfeiler fort, sie erhielten einfach viereckige Gestalt, selbst die Gewölbdienste wurden aus Sparsamkeit meist nicht bis zum Boden geführt, sondern auf Consolen gestützt. Die Kapitäle erhielten die zweckmässige Bildung schlanker Kelche, aber ohne Blattwerk. Die Fenster durften nicht allzugross sein, da ihnen Glasmalerei versagt war; man bildete sie anfangs rundbogig, dann auch lancetförmig, sehr häufig aber in Kreisgestalt. Man suchte Alles auf das Nothwendige zu reduciren, die überflüssige Fülle der Glieder, welche der frühgothische Styl aus dem romanischen überkommen hatte, zu vermeiden, und erhielt eben dadurch schlanke Formen, welche von selbst schon eine gewisse bescheidene Eleganz hatten. Manche Eigenthümlichkeiten gingen dann aus bestimmten Sitten des Ordens hervor. Der Grundplan besteht fast immer aus einem dreischiffigen Langhause von ziemlich beträchtlicher Ausdehnung, einem Kreuzschiffe ohne Nebenschiffe, aber mit mehreren Kapellen auf der Ostseite, einem wenig heraustretenden Chorraume, der aber sehr wechselnde und häufig sehr eigenthümliche Anlage hat. Aus einer gelegentlichen Nachricht erfahren wir, dass die Mönche, nicht vermöge bestimmter Vorschrift, sondern aus einem zur Sitte gewordenen Bedürfnisse, sich nach vollbrachtem Chordienste einzeln vor den Altären niederzuwerfen, zu entblössen und zu züchtigen pflegten *). Dies konnte nicht

*) Caesarius von Heisterbach, a. a. O. I, S. 22, erzählt die Bekehrung eines Domherrn von Köln, der im Kloster Campen gesehen habe, wie die Mönche, alte und junge, ad diversa discurrentes altaria ad disciplinas suscipiendas nudabant dorsa sua, confitentes humiliter peccata sua. Mit dieser Sitte mag es auch zusammenhängen, dass diese Kapellen meistens sehr niedrig und schlecht beleuchtet sind. Der Ver-

füglich in der Nähe des im westlichen Theile der Kirche versammelten Volkes geschehen und erforderte die Anbringung vieler gesonderter und abgelegener Kapellen. Man zog daher die ersten Abtheilungen des Langhauses zum Chordienste hinzu, behielt mithin das Kreuzschiff geschlossen und legte entweder hier oder an dem Chore selbst jene Kapellen an. Dabei wurde aber die bei den Cluniacenserklöstern und an den Kathedralen gebräuchliche Anlage des reichen, radianten Kapellenkranzes als zu künstlich und prachtvoll anfangs verschmäht; man hatte vielmehr eine Vorliebe für den rechtwinkeligen Chorschluss, als für die schlichteste Art, und suchte jenes Bedürfniss vieler Kapellen mit der gewohnten Einfachheit zu vereinigen. Dies erzeugte mannigfaltige Formen, von denen aber keine zur Vorschrift oder maassgebenden Regel erhoben wurde, so dass auch der halbkreisförmige Schluss und im dreizehnten Jahrhundert selbst der volle Kapellenkranz häufig angewendet wurde. Schon die ersten Mutterklöster wichen in dieser Beziehung von einander ab; Citeaux schloss rechtwinkelig mit einem niedrigen, gleichfalls rechtwinkeligen Umgange, Clairvaux und Pontigny halbkreisförmig mit neun, aber nicht polygonförmig hervortretenden, sondern gleichfalls einen Halbkreis bildenden Kapellen, zu welchen zwei rechtwinkelige Kapellen auf der Ostseite jedes Kreuzarmes kamen *). Morimond, im Anfange dieses Jahrhun-

fasser der Brevis notitia Monasterii B. M. V. Ebracensis (Romae 1739), jedenfalls ein Cistercienser, erklärt S. 34 diese Kapellenanlage: ea commoditate, ut si qui secretius orare velint aut celebrare Sacerdotes, a nullo prorsus conspiciantur.

*) Grundrisse oder Ansichten aller drei Kirchen bei Violet-le-Duc a. a. O. S. 270, 267, 272. Die Kirchen von Citeaux und Clairveaux existiren nicht mehr, die von Pontigny soll von fast puritanischer Einfachheit sein. Von den Formen und dem Bestehen von la Ferté habe ich keine Kunde.

derts abgebrochen, hatte auf dem Mittelschiffe eine halbkreisförmige Concha, dagegen auf den Ostseiten des Kreuzes mehrere rechtwinkelige Kapellen *). Auch die Tochterklöster dieser ersten Stiftungen hielten sich keinesweges ängstlich an das Vorbild des Mutterklosters.

Deutschland stand vorzugsweise in Verbindung mit Morimond, dessen erster Abt, Arnold, ein Deutscher und Bruder des damaligen Erzbischofs Friedrich I. von Köln, im Jahr 1122 selbst nach Köln pilgerte und durch seine Predigt die Gründung des ersten deutschen Cistercienserklosters Campen (Alt-Camp) bei Köln und die Bekehrung einer grossen Zahl von Deutschen bewirkte, die ihm nach Morimond folgten. Bald darauf erwarb Morimond ein höchst bedeutendes Mitglied. Otto, Sohn des Markgrafen Leopold von Oesterreich und Oheim des nachherigen Kaisers Friedrich I., als Geschichtschreiber unter dem Namen Otto von Freisingen wohl bekannt, trat auf seiner Rückreise von der hohen Schule zu Paris mit seinem Bruder Conrad und mehreren Söhnen deutscher fürstlicher und gräflicher Häuser in das Kloster, welches er demnächst von 1131 bis zu seiner Berufung auf den bischöflichen Stuhl von Freisingen im Jahre 1138 als Abt leitete. Gleichzeitig legte ein anderer fürstlicher Gast in Morimond das Gelübde ab. Graf Eberhard von Berg wurde, wie es in dieser bewegten Zeit so häufig geschah, in der Mitte eines kriegerischen Lebens von heftiger Reue ergriffen. Er wallfahrtete im Bussgewande zu mehreren heiligen Stätten, langte endlich auf einem der Meierhöfe von Morimond an und unterzog sich hier dem demüthigen Ge-

*) Dubois, Histoire de l'abbaye de Morimond, 1852, S. 194, giebt diese Nachrichten theils nach den an Ort und Stelle aufgefundenen Spuren, theils nach Zeichnungen, welche bei Gelegenheit einer Reparatur im Jahre 1475 aufgenommen und noch im Archive des Departements der Haute-Marne erhalten sind.

schäfte des Schweinehirten. Der Zufall führte zwei seiner nach ihm ausgesendeten Diener in diese Gegend, welche ihren verloren geglaubten Herrn erkannten und zur Rückkehr zu bewegen suchten, aber gerade dadurch die Veranlassung seines förmlichen Eintritts in das Kloster wurden. Als Mönch besuchte er nun seine Heimath, bestimmte seinen Bruder Adolph zur Stiftung des nachmals so berühmten Klosters von Altenberge (1133) und einen anderen Verwandten, den Grafen Zizzo, zur Gründung des Klosters St. Georgberg (nachher Georgenthal) in Thüringen, dessen erster Abt er wurde (1141), während Altenberge mit französischen Mönchen besetzt wurde, aus denen auch die beiden ersten Aebte hervorgingen *). Diese Verbindungen mit deutschen Fürstenhäusern und überhaupt die östliche Lage von Morimond auf der Gränze von Lothringen bewirkte, dass der Wunsch nach Cistercienserstiftungen aus Deutschland sich meistens hieher richtete. Ausser Campen gehörten Lutzell im Elsass (1122) und Ebrach in Franken (1124) zu den ältesten Töchtern von Morimond. Während Otto's Verwaltung (1134) wurden auch nach Bayern (Waldsassen) und nach Oesterreich (Heiligenkreuz) Kolonien entsendet, und als er nach Freisingen ging, zählte Morimond in Deutschland schon neunzehn unmittelbare oder mittelbare Töchter, deren Zahl bis zum Schlusse des Jahrhunderts auf 64 und später bis auf 117 wuchs **). Nur zwölf deutsche Cistercienserklöster waren von anderer Abstammung, und zwar sämmtlich von der Linie von Clairveaux. Die Abstammung von der einen oder anderen dieser ältesten Töchter hatte indessen, wie eine Vergleichung der noch erhaltenen Kirchen zeigt, keinen Einfluss auf die bauliche Anordnung. Von zweiunddreissig

*) Jongelinus a. a. O. Lib. II, p. 13.

**) Hierbei sind die Cisterciensernonnenklöster nicht mitgezählt.

Cistercienserkirchen, welche ich auf deutschem Boden kenne, haben sechzehn und darunter drei von Clairveaux abstammende den geraden Chorschluss, aber in höchst verschiedener Weise, und eben so viele, sämmtlich von Morimond abstammende, eine halbkreisförmige oder polygonförmige Chornische, mehrere, allerdings erst im dreizehnten Jahrhundert gebaute, sogar mit radianten Kapellen *). Selbst in der Anlage dieses bedeutungsvollen Theiles band man sich nicht an das Beispiel der gemeinsamen Stammmutter, oder des unmittelbaren Mutterklosters.

Ueberhaupt zeigen diese Bauten zwar eine Familienähnlichkeit, aber doch wieder grosse Verschiedenheiten; sie sind Kinder desselben Geistes, aber dabei höchst individuell. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Orden schon aus ökonomischen Gründen seine Baumeister selbst bildete; wir finden auch die Nachricht, dass der heil. Bernhard den Bruder Achard, Novizenmeister in Clairveaux, in viele deutsche und französische Klöster geschickt habe, um ihre erste Einrichtung und ihre Bauten zu leiten **), und eine ähnliche Einwirkung auf die Bauten neuer Stiftungen werden auch sonst die Mutterklöster ausgeübt haben. In der

*) Geraden Chorschluss haben Campen, Ebrach, Heilsbronn, Eberbach im Rheingau, Loccum, Marienthal, Riddagshausen, Amelunxborn, Marienfeld, Arnsberg, Hude, Roda, Salem und das allerdings erst in der folgenden Epoche entstandene Pelplin; halbkreisförmigen oder polygonen die Kirchen von Zinna, Heisterbach, Dobrilugk, Bronnbach, Ottersberg, Colbatz, Oliva, Marienstatt, Pforta, Altenberg, Walkenried im Harze, Lenin, Choryn, Doberan, Sion in Köln, zu welchen ich noch die von Maulbronn und Bebenhausen rechne, obgleich sie jetzt geraden Chorschluss haben, da sich an beiden Spuren der früheren Anlage einer halbkreisförmigen Chornische finden. Radiante Kapellen haben die Kirchen von Marienstatt, Altenberge und Dobberan; die beiden ersten werden im folgenden Kapitel, die dritte erst in der folgenden Epoche ausführlich besprochen werden.

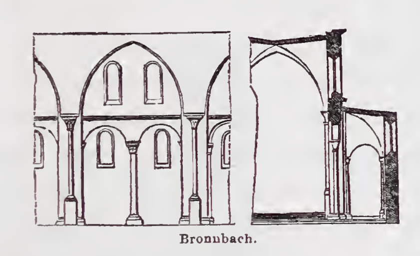
**) Jongelinus a. a. O. und zwar im Manipulus Hemmerodensis, Tit. XII, p. 21.

Schule, die auf diese Weise entstand, bildeten sich zwar bestimmte bauliche Traditionen, aber der strebende, reformatorische Sinn des Ordens, die Selbstständigkeit der einzelnen Klöster, die schon aus Sparsamkeit gebotene Rücksicht auf das vorhandene Material und auf die architektonischen Gebräuche jeder Gegend bewahrten sie vor sclavischer Nachahmung und Einförmigkeit. Die Aufgabe, solide Formen mit augenscheinlicher Einfachheit und doch auch mit der der Würde des Ortes zusagenden Anmuth zu verbinden, erzeugte vielmehr ein wahrhaft künstlerisches Bestreben, aus welchem sehr originelle, anziehende und mannigfaltige Erfindungen hervorgingen und das fast jeder Kirche ein eigenthümliches Interesse verleihet.

Unter den jetzt erhaltenen ist die von Bronnbach bei Wertheim eine der ältesten und merkwürdigsten. Das Kloster wurde im Jahre 1151 und zwar als Filiale von Maulbronn gegründet, und erhielt sofort bedeutende Schenkungen der Grafen von Wertheim und des Erzbischofs von Mainz. Ueber die Vollendung der Kirche besitzen wir keine Nachrichten, indessen wird man nicht fehlen, wenn man sie bald nach 1174 setzt *). Es ist ein ansehnlicher

*) Nachrichten über die Geschichte des Klosters geben Mone (Schriften des Badener Alterthums-Vereins, Karlsruhe 1849, Band II, S. 307—386, und Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Karlsruhe 1851, Band II, S. 291 ff.) und Aschbach, Geschichte der Grafen von Wertheim, 1843, im zweiten Bande. Für unseren Zweck ist aus den vielen, von beiden mitgetheilten Urkunden zu bemerken, dass nach einem Memoriale des um 1170 lebenden Abtes Diether von Maulbronn (Nro. IV und IX bei Aschbach) der Bau des Klosters von Bronnbach, (in den Urkunden auch Brunnebach und Burnebach genannt) im Jahre 1157 begann. Wahrscheinlich noch vor der Vollendung der Kirche entstand indessen ein Zwiespalt im Kloster, weil der Abt Reginhard sich in dem Streite zwischen Kaiser Friedrich und Papst Alexander III. für den ersten erklärte, obgleich der gesammte Cistercienserorden die Partei des Papstes ergriffen hatte. Dies veranlasste Widerstand der

und solider Bau; ein Langhaus von vier Gewölbquadraten mit Seitenschiffen von nicht völlig halber Breite des Mittelschiffes, ein in gleicher Breite ausladendes Kreuzschiff, auf seiner Ostseite mit zwei viereckigen, durch starke Mauern geschiedenen niedrigen Kapellen, über deren Aussenwände hinaus auf der Breite des Mittelschiffes eine einfache, durch drei Fenster beleuchtete halbkreisförmige Apsis hervortritt. Vor dem östlichsten Quadrate des Langhauses erhebt sich der Boden um zwei Stufen, so dass wahrscheinlich der Chorraum sich bis hieher erstreckte. Fenster und Arcaden sind rundbogig, dagegen die höchst merkwürdigen Gewölbe spitzbogig. Sie bestehen nämlich im Mittelschiffe, in den Kreuzarmen und in der Vorlage des Chores aus quadraten Kreuzgewölben mit blossen Gräten, die man aber in der That noch als spitzbogige Tonnengewölbe mit grossen Stichkappen betrachten kann, da die Gewölbfelder nicht durch Transversalgurten geschieden sind und die über den Fenstern einschneidenden Kappen wegen der grossen Stärke der Pfeiler nicht völlig die Breite und Höhe des Longitudinalgewölbes haben.

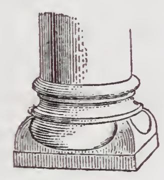

Bronnbach.

In den Kapellen an den Kreuzarmen sind wirkliche Tonnengewölbe, die Seitenschiffe sind aber mit halben Kreuzgewölben der erwähnten Art bedeckt. Offenbar ist es das ältere französische System der Bedeckung mit ganzen und halben Tonnengewöl-

Mönche und vielleicht selbst das Verlassen des Klosters, indem im Jahre 1174, nachdem Reginhard zur Abdankung bestimmt worden war, ein neuer Abt mit Mönchen von Maulbronn ausgesendet wurde. Wahrscheinlich wird daher erst nach dieser Zeit der Bau vollendet sein.

ben, welches aber in Deutschland wegen des Bedürfnisses von grösseren Fenstern und Oberlichtern und durch die Einwirkung des hier schon längst bekannten Kreuzgewölbes modificirt ist. Dieses Auftreten einer französischen Anordnung ist um so auffallender, weil sie sich in Maulbronn nicht findet, wo das Mittelschiff vielmehr die in Cistercienserkirchen seltene gerade Decke hat, die Seitenschiffe aber mit gewöhnlichen Kreuzgewölben bedeckt sind. Maulbronn stammte von Lutzell im Elsass, welches eine Kolonie von Bellevaux im Bisthum Besançon, der ältesten Tochter von Morimond, war. Die Verbindung von Bronnbach mit Frankreich war also eine ziemlich entfernte. Dennoch aber muss sich ein Einfluss aus der Centralgegend des Ordens hieher erstreckt haben, der sich nur dadurch erklären lässt, dass man von Maulbronn aus ältere in französischen Klöstern gebildete Mönche mitgesendet hatte. Auch ist die Choranlage dieselbe wie in Morimond. Im Uebrigen weisen die Details nicht gerade nach Frankreich hin. In den beiden östlichen Gewölbfeldern des Langhauses wechseln Säulen, in den beiden westlichen nur schwächere Pfeiler mit den gewölbetragenden, welche kreuzförmig, unter dem anstrebenden Seitengewölbe mit einem unverzierten Pilaster ohne Kapitäl, unter den Scheidbögen mit Dreiviertelsäulen, auf der Frontseite wieder mit einer Halbsäule besetzt sind, welche letzte aber nicht vom Boden, sondern von einem ziemlich hohen schlichten Pilaster aufsteigt und dadurch dieselben Dimensionen wie die Zwischensäulen erhalten hat. Auf dem Kapitäl dieser Säule liegt dann ein als Viertelstab oder als Welle gebildeter Abacus, auf welchem zwei treppenförmig ausladende Balken den breiten Gewölbansatz stützen. Die Kapitäle sind theils würfelförmig mit derbgearbeiteten Rankenverschlingungen, theils kelchförmig mit schwacher Andeutung breiter Blätter. Sehr eigenthümlich ist

die Behandlung der Basis und des die Stelle des Eckblattes vertretenden Theiles. Wir haben früher einen in Sachsen öfter vorkommenden Versuch kennen gelernt, das Eckblatt gewissermaassen organisch zu rechtfertigen, indem man es wie eine Hülse behandelte, welche den Pfühl umschliesst und in den Ecken der Plinthe weiter hinaufwächst (Band IV, Abth. 1, S. 167). Hier hat man einen ähnlichen Gedanken durchgeführt, nur dass diese Hülse nicht von unten nach oben, sondern umgekehrt von oben nach unten wächst und sich anlegt, und dies mit mehreren sinnreichen Variationen. In einigen Fällen erscheint sie nämlich wie eine zarte Haut, welche am oberen Rande des Pfühls im ganzen Umfange anhebt und in den Ecken sich zu Voluten aufrollt, dazwischen aber in wechselnden Bogenlinien abstirbt. In anderen Fällen bildet sich dagegen eine stärkere Schale, welche wie die der Nuss einen gleichgestalteten kleineren Kern umgiebt und da, wo sie über die Plinthe herüberragen würde, abgeschnitten ist, so dass sie hier den inneren Kern sehen lässt, während sie in den Ecken neben dem Kerne mit einem kleinen Zwischenraume von demselben stehen geblieben ist und so die Lücke ausfüllt. Besonders anmuthig ist die Ausführung der Basis an den drei ziemlich reich mit monolithen Säulen geschmückten rundbogigen Portalen der Westseite. Neben diesen feiner ausgebildeten Theilen ist dann die fast bis zur Rohheit gesteigerte Einfachheit mancher anderen, namentlich der Wandpilaster in



In Sachsen.



Bronnbach.

den Seitenschiffen, sehr auffallend. Die Aussenmauern sind schmucklos, auf der Nordseite mit schwachen Strebepfeilern besetzt, nur an der Chornische mit einer Rautenverzierung und einem auf Consolen ruhenden Rundbogenfriese ausgestattet, welcher in seinen Details ganz denen am Dome und Neumünster zu Würzburg gleicht. Wir sehen daher hier sehr anschaulich die eigenthümliche Mischung von französischen und deutschen Elementen und von Einfachheit und Zierlichkeit, und zugleich die Selbstständigkeit der Baumeister von älteren Traditionen und neu aufgekommenen Formen, welche die deutschen Cistercienserbauten charakterisirt. Auch der Kreuzgang, obgleich etwas jünger als die Kirche, hat noch sehr primitive Formen. Jede seiner Abtheilungen besteht nämlich aus drei auf Säulen ruhenden, stumpfen, aber stark überhöheten Spitzbögen, von denen der mittlere die beiden anderen überragt und fast in die Spitze des die ganze Gruppe umfassenden steilen Spitzbogens hineinreicht. Auch er wird daher noch aus dem zwölften Jahrhundert stammen und rechtfertigt die Annahme, dass die Kirche nicht viel später als 1174 beendet ist.

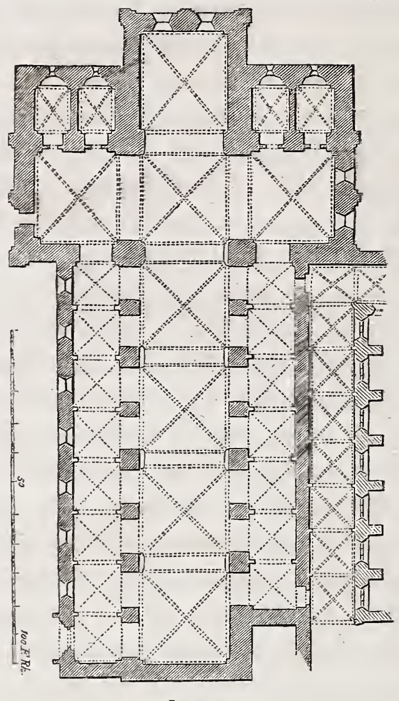
Die Choranlage mit mehreren niedrigen, auf der Ostseite des Kreuzes und in einer Flucht mit dem Chorraume angelegten Kapellen, wie wir sie in Brombach finden, ist die beliebteste in den früheren Cistercienserkirchen; man wechselte dabei aber mit dem halbkreisförmigen und rechtwinkeligen Schluss des Chorraums und zuweilen auch der Kapellen. So haben die nahe bei einander gelegenen südfranzösischen Kirchen Thorouet, Sylvacane und Sénauque, von denen ich früher sprach, sämmtlich vier solcher Seitenkapellen neben dem Chore, die beiden ersten aber wie Morimond und Bronnbach mit halbkreisförmiger, die dritte mit geradliniger Schlusswand des Chorraumes. Im nörd-

lichen Frankreich hat Vaux-de-Sernay in der Diöcese von Paris gerade den Chorraum viereckig, die Kapellen aber halbkreisförmig geschlossen; Fontenay bei Montbord (Dep. côte d'or) dagegen durchweg rechtwinkelige Schlusswände *). Dies ist auch die vorherrschende Form in Italien, wo sie sich, und zwar häufig mit grösserer Ausladung der Kreuzarme und daher mit drei Kapellen auf jeder Seite des Chores, nicht bloss an Cistercienserkirchen, wie unter anderen an denen von Fossanova bei Anagni und Casamari bei Veroli **), sondern auch in den Kirchen anderer Orden, namentlich der Franziskaner, findet. Auch in Deutschland haben wir mehrere ähnliche Anlagen, jedoch, soviel ich weiss, nur an Cistercienserkirchen. Die älteste derselben scheint die im Jahre 1186 geweihete Kirche von Eberbach im Rheingau ***) zu sein, mit quadraten Gewölben, viereckigen, meistens ganz schlichten Pfeilern, rundbogigen Fenstern, Gewölbträgern auf Consolen. Die Zahl der Kapellen ist hier auf jeder Seite auf drei gesteigert. Aehnlich, jedoch nur mit fünf Altarräumen, ist die Kirche von Loccum bei Stadthagen östlich der Weser. Das Kloster, dessen umfangreiche, im entwickelten gothischen Style ausgeführten Gebäude noch wohl erhalten sind, war schon 1143 gegründet, die Kirche ist bedeutend jünger und wurde wahrscheinlich in den Jahren 1240—1250

*) Violet-le-Duc a. a. O. S. 274. — Auch die Kirche von Belaigue (Dep. Puy-de-Dome), welche nach Einführung der Cistercienser (1137) in das ehemalige Benediktinerkloster erbaut ist, hatte neben dem Chore vier demselben parallele Kapellen. Mittheilung von Montalembert in den Annales archéologiques XII, p. 328.

**) Ich verdanke die Kenntniss dieser Kirchen den Mittheilungen des Herrn Bibliothekars Dr. Bethmann in Wolfenbüttel.

***) Vgl. Geier und Görz, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein, Heft 1. Die hier erwähnte Kirche ist die, welche die Herausgeber als die neuere bezeichnen. Vgl. oben IV, 2, S. 98, Anm.



Loccum.

vollendet. Sie hat durchweg spitzbogige, aber ungegliederte Arcaden, im Langhause eben solche, in den östlichen Theilen dagegen rundbogige Fenster, die auch hier wie in Bronnbach paarweise unter den oberen Schildbögen stehen. Die Pfeiler sind viereckig und stark, die gewölbtragenden oben durch einen Vorsprung verstärkt, der als breite Console den Quergurt trägt, die Zwischenpfeiler nach sächsischer Weise mit Ecksäulchen verziert. Die Kapellen an den Kreuzarmen sind im Aeusseren durch eine gemeinschaftliche gerade Mauer, im Inneren einzeln halbkreisförmig geschlossen. Der ganze Bau ist sehr einfach und strenge, noch ohne Strebepfeiler, mehr romanisch als go-

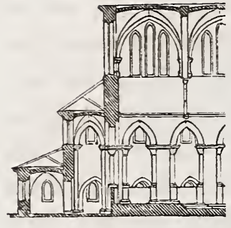
thisch *). Etwa gleichzeitig mag die Kirche des erst im Jahre 1170 gegründeten, aber schnell aufgeblüheten Klosters zu Zinna bei Jüterbog sein **). Es ist eine sehr schlichte Pfeilerbasilika, und zwar von sehr sorgfältig behauenem Granit. Strebepfeiler fehlen, die Fenster sind lancetförmig, die Arcaden spitz, das Langhaus mit schmalen Kreuzgewölben, jedoch aus späterer Zeit, gedeckt, während die Kapellen am Kreuze noch Tonnengewölbe haben. Diese Kapellen, je zwei auf jeder Seite, und die Chornische selbst sind inwendig rund, äusserlich polygonförmig geschlossen; sie sind indessen überaus niedrig und sehr schwach beleuchtet. Schon das Material gebot hier die höchste Einfachheit; nur die Consolen der Gewölbträger zeichnen sich durch Verzierungen von diamantirten Stengeln und stylisirtem Blattwerk spät romanischen Styles aus, welche in gebranntem Thon gearbeitet und dem rohen Granitblock angehängt sind.

In einigen anderen Kirchen finden wir die Kapellenanlage in einer ungewöhnlichen und viel interessanteren Weise ausgeführt, indem der Chor zwar rechtwinkelig, aber von grösserer Tiefe und auf allen seinen drei Aussenseiten von einem Umgange und daran stossenden Kapellen begleitet ist. Das bedeutendste, wenn auch nicht das älteste Beispiel einer solchen Anlage giebt die Kirche zu Riddagshausen bei Braunschweig ***). Der Grundplan

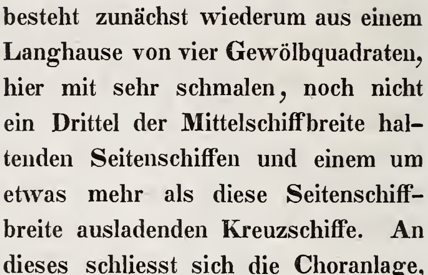
*) Lübke a. a. O. S. 119 und Taf. VIII.

**) Otte, bei Puttrich, Bd. II, Abth. 2, Serie Jüterbog, S. 26, setzt sie um 1216. Vgl. die Abbildungen daselbst Taf. 13 — 16.

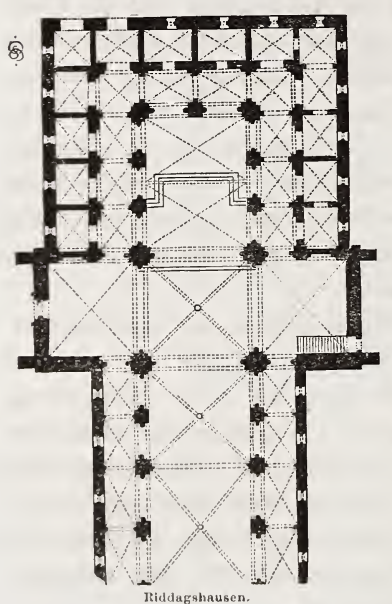
***) Schiller, die mittelalterliche Architektur Braunschweigs (1852), giebt Grundriss und Beschreibung, Kallenbach's Chronologie Taf. 31 eine Abbildung des Chores. Vgl. auch Lübke im D. Kunstbl. 1851, S. 83. Riddagshausen gehörte zur Linie von Morimond, dessen Choranlage, wie wir gesehen haben, eine andere war. Eher scheint die hiesige der von Citeaux zu gleichen, indessen zeigt die bei Violet-



Riddagshausen, Chor.



besteht zunächst wiederum aus einem Langhause von vier Gewölbquadraten, hier mit sehr schmalen, noch nicht ein Drittel der Mittelschiffbreite haltenden Seitenschiffen und einem um etwas mehr als diese Seitenschiffbreite ausladenden Kreuzschiffe. An dieses schliesst sich die Choranlage, deren innerer rechtwinkelig umgränzter Theil durch zwei Kreuzgewölbe von der Höhe des Mittelschiffes gedeckt, und von einem, nach dem Kreuzschiffe zu geöffneten Umgange von der Breite und Höhe der Seitenschiffe, demnächst aber von vierzehn niedrigen und kleinen viereckigen Kapellen, und zwar sechs auf der Ostseite und vier auf jeder der beiden anderen Seiten, umgeben ist, welche an die Ostseite des Kreuzschiffes anstossen, aber nur vom Chorumgange aus zugänglich sind. Der Zweck dieser Anlage war offenbar, abgesonderte und dem Volke verschlossene Kapellen für den Ge-

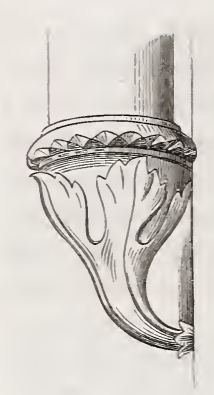


Riddagshausen.

le-Duc nach einer älteren Zeichnung gegebene Ansicht, dass hier (wie in der weiter unten zu beschreibenden Kirche von Arnsburg) Umgang und Kapellen von gleicher, nicht wie in Riddagshausen und Ebrach von verschiedener Höhe waren.

brauch der Mönche zu erhalten. Zugleich aber gab sie mit ihren zwei stufenweise zu dem höheren inneren Raum aufsteigenden Dächern dem Aeusseren des Chores eine sehr ernste, dem Sinne dieses Ordens entsprechende Gestalt. Eben so ernst und einfach ist die ganze Anordnung und Ausstattung des Inneren. Die Dimensionen sind nicht unbedeutend, die allerdings unverhältnissmässig grosse Länge 270, die Breite des Querarmes 100, die des Mittelschiffes 34, die Gewölbhöhe über 70 Fuss. Die Pfeiler sind kreuzförmig gestaltet, unter den Scheidbögen und in den Seitenschiffen mit einer einfachen, im Mittelschiffe mit dreifachen vom Boden aufsteigenden Halbsäulen. Alle Bögen an Gewölben, Arcaden und Fenstern sind spitz, über den eckig profilirten Scheidbögen aber ist noch nach romanischer Weise ein schachbrettartig verziertes Horizontalgesims angebracht. Die Oberlichter stehen paarweise und ohne Verzierung unter den Scheidbögen der quadraten Gewölbe; die Kapitäle des Langhauses sind schmucklose Kelche. Im Chore ist Alles reicher ausgestattet. Die Oberlichter bestehen hier aus Gruppen nicht von zwei, sondern von drei Fenstern unter jedem Gewölbe, und sind von einem eigenen, auf zwei kleinen Säulchen ruhenden Gurtbogen sehr zierlich eingerahmt. Die Kapitäle und Consolen sind wechselnd und geschmackvoll verziert. An einigen der ersten findet sich der sonst nirgends vorkommende Gedanke, den Uebergang des Kelches in die Deckplatte durch eine Eckverzierung, ähnlich dem Eckblatte der Basis, zu vermitteln *),

*) Nur in der Kirche zu Rosheim im Elsass hat ein Säulenkapitäl ein ähnliches Motiv. (Chapuy's moyen age monumental nro. 312.) Da diese Kirche und dies Kapitäl aber älter sind und ein Zusammenhang zwischen Rosheim und Riddagshausen nicht denkbar ist, so ist dies wieder ein Beweis, dass ähnliche Formen im Mittelalter häufig mehrmals unabhängig entstanden und dass man aus solchen Aehnlichkeiten nicht auf eine Herleitung schliessen darf.



Riddagshausen.

unter diesen haben mehrere die auffallende und seltene Gestalt eines von der Mauer abgebogenen Hornes *). Wir sehen daher wieder, ähnlich wie in Bronnbach, höchst originelle Aeusserungen eines feinen Geschmackes ungeachtet der hervorgebrachten Einfachheit der Grundformen.

Die Zeit des Baues steht nicht fest; das Kloster ist 1145 gegründet, eine Weihe wird erst im Jahre 1275 berichtet, der ganze Charakter des Baues lässt aber darauf schliessen, dass er in der Zwischenzeit, jedenfalls vor 1250, im Wesentlichen vollendet und mithin im Anfange des Jahrhunderts begonnen ist. Namentlich gilt dies von dem Chore. Wenn die Bauschule des Ordens auch die reichere Gliederung des gothischen Styles verschmähet hätte, so lag jedenfalls kein Grund vor, da, wo sie verzierte, sich an den Geschmack des romanischen Styles zu halten. Hier ist aber noch kein Einfluss des gothischen Styles zu erkennen, vielmehr bestehen die Verzierungen der Kapitäle durchweg aus romanischen Formen und stylisirtem Blattwerke. Nur die Ausführung der drei westlichen Gewölbquadrate, vielleicht sogar die ganze Ue-

*) In Deutschland kommen solche Consolen, so viel ich weiss, nur noch in der Sebalduskirche zu Nürnberg und in der Dominikanerkirche zu Regensburg (Kallenbach Chronologie Taf. 32), ähnliche aber nicht ganz gleiche auch im westlichen Querschiffe des Bamberger Domes vor, ausserhalb Deutschland weiss ich nur ein Beispiel in der Kirche von Broadwater, Grafschaft Sussex; indessen sind in England die sehr verwandten trichterförmigen Consolen in spätnormannischen und noch mehr in gothischen Bauten dieser und der folgenden Epoche sehr gewöhnlich. (Glossary I, s. v. Corbel, II, Taf. 34, 35.) Die mitgetheilte Zeichnung verdanke ich der Güte des Herrn Dr. C. Schiller in Braunschweig.

berwölbung des Mittelschiffes mag, da ihre Rippen in einer dem gothischen Style sich annähernden Weise profilirt sind, aus der jener Weihe unmittelbar vorhergegangenen Zeit stammen *).

Eine merkwürdige Uebereinstimmung mit dieser Choranlage hat die der reichen Cistercienserabtei zu Ebrach in Franken. Dieselbe Zahl der Pfeiler und der Kapellen, dieselbe Abstufung der Höhenverhältnisse des inneren Chores und der äusseren Theile, man glaubt den Chor von Riddagshausen zu sehen. Nur darin besteht eine Verschiedenheit, dass die Kreuzarme in Ebrach weiter ausladen und daher auf ihren östlichen Seiten noch eine fernere Nebenkapelle haben. Das Langhaus unterscheidet sich von jenem, indem es nicht quadrate, sondern schmale Kreuzgewölbe, nicht paarweise, sondern einzeln stehende und spitzbogige Fenster hat, auch schon durchweg und zwar am Oberschiffe mit ziemlich ausgebildeten Strebepfeilern versehen ist. Die Kirche ist um 1200 begonnen, aber erst 1285 geweihet **), und die Ausführung des Langhauses mag daher erst in diese spätere Zeit fallen, welcher jedenfalls die reichen Radfenster der Façaden angehören. Der

*) Für die (auch von Schiller a. a. O. S. 135 angenommene) Meinung, dass die ganze Kirche der Zeit vor 1275 zuzuschreiben sei, liesse sich allerdings der Umstand anführen, dass auch die Dominikanerkirche zu Regensburg, in welcher die vorher erwähnten Consolen sich in ganz gleicher Weise finden, erst um 1265 gebaut ist. Indessen ist der Styl beider Kirchen übrigens so sehr verschieden, dass schon ihre Vergleichung genügte, das frühere Alter von Riddagshausen zu erweisen. Auch war das Kloster schon lange so blühend, dass es nicht wohl ohne grössere Kirche gewesen sein kann, deren Erneuerung dann wiederum nicht nach so kurzer Zeit nöthig geworden sein würde. Schon in einer Urkunde vom Jahr 1216 nennt Kaiser Otto das Kloster „dilectissima nobis ecclesia“. Jongelinus a. a. O. Lib. III, p. 32.

**) Brevis notitia Monasterii B. V. M. Ebracensis, Romae 1793. Die Dimensionen sind noch bedeutender als in Riddagshausen, die gesammte Länge 294, die Breite des Langhauses 81, die Höhe 90 Fuss.

Chor stammt dagegen unzweifelhaft vom Anfange des Jahrhunderts, was sich auch durch einen äusseren Umstand erweisen lässt. Dem nördlichen Kreuzarme ist nämlich eine bedeutend niedrigere, aber in Kreuzgestalt angelegte Kapelle des heil. Michael *) dergestalt angefügt, dass sie erst nach Vollendung dieses Kreuzarmes, dessen Mauern ihr zum Theil als Seitenwand dienen, errichtet sein kann. Diese Kapelle, mit Ringsäulen und Kleeblattarcaden reich geschmückt, hat aber durchweg Formen des Uebergangsstyles, nicht unähnlich der Vorhalle von Kloster Maulbronn, wird mithin spätestens von 1230 bis 1240 begonnen sein, so dass der Anfang des damals vollendeten Chores in eine sehr viel frühere Zeit fällt.

Einige andere Kirchen haben dieselbe Choranlage in vereinfachter Form. So zunächst die zu Arnsburg in der Wetterau **), deren Grundplan sich von dem von Riddagshausen nur dadurch unterscheidet, dass die Seitenschiffe etwas breiter sind und die Kapellen unmittelbar und ohne Umgang an den inneren Chorraum anstossen, so dass sich am Aeusseren nur ein, tiefer als die Seitenschiffe gelegenes Dach um den rechtwinkeligen Chor herumzieht. Sie sind sehr niedrig und nur durch Thüröffnungen mit einander verbunden, auch in geringerer Zahl. Dafür ist aber neben ihnen auf jeder Ostseite des Kreuzes noch eine mit einer kleinen Nische abschliessende Kapelle angebracht, auch hat die mittlere Kapelle hinter dem Chore eine solche Nische. Die Details deuten auf eine etwas frühere Entstehung. Die Pfeiler sind einfach viereckig, nur in den

*) Der Verfasser der obengenannten Schrift vermuthet (S. 31), dass diese Kapelle an Stelle der ursprünglichen kleinen Kirche des Klosters und zum Andenken an dieselbe errichtet sei. Dadurch erklären sich sowohl die Kreuzgestalt wie die eigenthümlichen und künstlich ausgeglichenen Unregelmässigkeiten der Anlage.

**) Gladbach a. a. O. Taf. 52, 60.

Seitenschiffen mit einer vom Boden aufsteigenden Halbsäule versehen, während im Mittelschiffe eine kurze, auf einer Console ruhende Säule die Gewölbgurten trägt; das Horizontalgesims fehlt und an seiner Stelle sind kleine fensterartige und schmucklose Oeffnungen, ähnlich wie in St. Germer in der Picardie und in Heisterbach angebracht, welche den Dachraum der Seitenschiffe beleuchten. Die Basis ist die attische, mit einfachem wohlgebildetem Eckblatte, die Kapitäle sind theils würfelförmig, theils kelchförmig mit knospenartigem Blattwerk, die Fenster sämmtlich rundbogig, ebenso die Arcaden mit Ausnahme der in den drei westlichen Quadraten, welche aus einfachen, eckig profilirten und mit einem Gurtbogen unterzogenen Spitzbogen bestehen. Nach den historischen Nachrichten wurde das Kloster an dieser Stelle im Jahre 1174 gegründet und um 1215 reich beschenkt. Wahrscheinlich stammt daher der Bau ungefähr aus dieser Zeit; das Kapitelhaus, welches dieselben Kapitäle, aber übrigens frühgothische Formen zeigt, wird dann etwa um 1250 den Schluss dieser Bauthätigkeit gebildet haben.

Aehnlich ist ferner die im Jahre 1222 geweihete Kirche zu Marienfeld bei Güterslohe in Westphalen *), auch sie mit rechtwinkeligem Chorschlusse und niedrigem Umgange, in welchem sich jedoch keine Zwischenmauern zur Abtheilung der Kapellen befinden. Die Arcaden sind spitz, die Fenster mit Ausnahme des Kreuzschiffes im Rundbogen geschlossen; die Gewölbträger ruhen auch hier auf einem Bündel von kleinen, von einer Console getragenen Säulen, deren Abacus in das Horizontalgesims fällt. Die Anordnung weicht in sofern von den bisher genannten Cistercienserkirchen ab, als die Pfeiler völlig unverziert und von ungewöhnlicher Breite sind, und die Arcaden zwischen

*) Lübke a. a. O. S. 141 und Taf. VIII.

ihnen auf einer Säule ruhen. Die Erbauer haben sich also in dieser Beziehung an den westphälischen Uebergangsstyl angeschlossen.

Aehnliche Choranlage hatte ursprünglich die Kirche zu Marienthal bei Helmstädt, eine noch jetzt erhaltene flach gedeckte, sehr schmucklose Pfeilerbasilika aus dem zwölften Jahrhundert, an deren Chorwand die rundbogigen Oeffnungen der abgebrochenen Kapellen noch zu erkennen sind *), und haben noch jetzt die freilich nur als Stall und Scheuer dienende Kirche des ehemaligen Cistercienser-Nonnenklosters St. Burchard bei Halberstadt, der dem romanischen Langhause angefügte frühgothische Chor der Klosterkirche zu Amelunxborn an der Weser, dieser jedoch ohne Scheidewände der Kapellen, und in anderer Weise vereinfacht, und endlich die schon im entwickelten gothischen Style in den Jahren 1282 bis 1311 erbaute **) Kirche des Cistercienserklosters Salem (Salmonsweiler, Salomonis villa) am Bodensee, wo nur die Süd- und Nordseite von Seitenschiffen und Kapellen begleitet sind, die Ostseite selbst aber mit gerader, durch eine grosse Fensterrose beleuchteter Wand ohne Kapellen schliesst. Dasselbe scheint schon bei dem ältesten deutschen Cistercienserkloster, dem von Campen bei Rheinberg, und bei dem von Hude im Oldenburgischen der Fall gewesen zu sein ***).

*) Lübke im Organ für christl. Kunst 1853, Nro. 1.

**) Jongelinus a. a. O. Lib. II, p. 92, 93.

***) Von der Kirche zu Hude (in der Ordenssprache Portus S. Mariae) stehen nur noch Ruinen, welche sie als einen grossartigen Ziegelbau erkennen lassen, der wahrscheinlich in den Jahren 1236 — 1272 erbaut war. Ein vorhandenes Mauerstück deutet darauf hin, dass auf der Ostseite des rechtwinkeligen Chores keine Kapellen waren, während dahingestellt bleiben muss, ob sich solche am Kreuze oder in den Seitenschiffen des Chores befanden. Vgl. Muhle, das Kloster Hude, 1826, mit einem Grundrisse. Die Kirche von Campen besteht noch,

In anderen Cistercienserkirchen ist die Choranlage minder eigenthümlich. Die zu **Heilsbronn** in Franken *), zu **Roda** in Sachsen, zu **Hayna** in Hessen, die erst im vierzehnten Jahrhundert erbaute zu **Pelplin** in Preussen haben zwar viereckige Chorräume, aber ohne Kapellen. Die schöne Kirche zu **Ottersberg** bei Kaiserslautern **), mit spitzen Scheidbögen und runden Fenstern und auch sonst der Kirche zu Arnsburg nahe verwandt, hat eine gleiche Anlage, nur dass auf der Ostseite noch eine sehr beschränkte polygonförmige Nische angefügt ist. Runde Chornischen oder Spuren derselben finden sich in der bereits früher erwähnten Cistercienserkirche zu Dobrilugk in der Lausitz, zu Bebenhausen und zu Maulbronn, in den beiden ersten ohne Nebenkapellen ***). Während des zwölften Jahrhunderts bildete der gerade Chorschluss die Regel, im dreizehnten kam die runde oder polygone Apsis häufiger vor. Schon die Kirche zu Heisterbach vom Jahre 1202, die ich oben ausführlich beschrieben habe und deren interessante Eigenthümlichkeiten den strebsamen Geist des Ordens von seiner günstigsten Seite zeigen, hat einen halbkreisförmigen Umgang zwar mit tiefen Nischen, aber ohne

ist mir aber unbekannt geblieben, auch sollen die östlichen Theile verbaut sein, so dass nur der gerade Chorschluss zu erkennen ist (vgl. v. Quast im Organ für christl. Kunst 1853, Nro. 7). Die Geschichte und Beschreibung der ehemaligen Abtei Camp von Michels (Crefeld 1832) enthält keine Nachrichten über den Bau der Kirche.

*) Der jetzige polygone Chor ist spätgothisch und eine Verlängerung des ursprünglichen Gebäudes, welches anscheinend rechtwinkelig mit Seitenschiffen, aber ohne Kapellen, schloss. Vgl. den Grundriss in des Freiherrn v. Stillfried Alterth. und Kunstdenkmäler des Hauses Hohenzollern.

**) Gladbach Taf. 12 — 15.

***) In Maulbronn haben die ungewöhnlich niedrigen Kreuzarme auf ihrer Ostseite je drei Kapellen. Vgl. Eisenlohr, Mittelalterliche Bauwerke im südwestlichen Dentschland. In Beziehung auf Bebenhausen s. Kallenbach Chronologie Taf. 51.

Kapellen, welche jedoch auf der Ostseite des Kreuzes nicht ganz fehlen. Die neunzehn Jahre jüngere Cistercienser-Nonnenkirche Sion zu Köln schliesst dagegen mit einfacher runder Nische. Im östlichen Deutschland werden um diese Zeit die polygonförmigen Chöre auch an diesen Klosterkirchen gebräuchlich, so an den schon erwähnten zu Colbatz und Oliva und an den noch zu erwähnenden zu Pforta und zu Choryn, während die zu Lehnin eine halbkreisförmige Concha hat. Bald kam nun aber auch, wie dies schon in Longpont in der Picardie geschehen war, die reiche Form des Kapellenkranzes auch an den Cistercienserkirchen in Aufnahme; wie dies die später zu erwähnenden Kirchen von Marienstatt und Altenberge und die erst in die folgende Epoche fallende von Dobberan beweisen.

Ueberhaupt verschwindet die Eigenthümlichkeit der Cistercienserbauten allmälig; die ursprüngliche Scheu vor reicheren Formen liess nach; die Kirchen selbst behielten zwar einen einfacheren Charakter, aber man gestattete sich Nebenkapellen, Vorhallen und Kreuzgänge decorativ zu schmücken. Auch erhielt der locale Styl jeder Gegend jetzt grösseren Einfluss. Die neuen Stiftungen gingen nicht mehr unmittelbar von Frankreich, sondern von älteren deutschen Klöstern aus und wurden gleich anfangs durchweg mit einheimischen Mönchen besetzt; die französischen Mutterklöster behielten zwar ihre hierarchische Obergewalt, aber sie fanden es nicht mehr nöthig und angemessen, die unterrichteten und angesehenen deutschen Aebte auch bei Gegenständen des praktischen Nutzens oder der Schicklichkeit einer speciellen Leitung zu unterwerfen. Diese waren daher selbstständiger und folgten mehr den Gebräuchen ihres Landes. Allerdings kam dann in architektonischer Beziehung auch dazu, dass die einheimischen Gewohnheiten sich dem Herkommen des Ordens mehr genähert hatten. Der

Spitzbogen, die Wölbung, die Strebepfeiler waren nun schon allgemeiner geworden, die Cistercienser wichen daher nicht mehr von der Landessitte ab, wenn sie in diesen Beziehungen ihren eigenen Traditionen folgten. Aber dennoch bemerkt man in ihren Bauten noch bis um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts manche Spuren eines engeren Zusammenhanges mit Frankreich, vermöge dessen sie noch jetzt in gewissen Neuerungen den übrigen Bauten ihrer Provinz vorangingen, und endlich trugen sie durch ihre Verbreitung dazu bei, die Verschiedenheiten der einzelnen Theile Deutschlands mehr und mehr auszugleichen.

Dies Alles gestattet uns, die Bedeutung der Cistercienser für die Baugeschichte überhaupt und namentlich für Deutschland näher zu würdigen. In Frankreich übten sie keinen erheblichen Einfluss aus. Sie gaben eben nur die vereinfachten Formen des einheimischen Styles, verhielten sich also zu diesem wie die klösterliche Strenge zu dem allgemeinen Leben der Nation. In Deutschland dagegen brachten sie neue und praktisch nützliche Formen mit, welche sich zur Annahme empfahlen. Sie bauten überall gewölbte Kirchen, mit Ausnahme der von Maulbronn und Marienthal kenne ich keine mit gerader Decke; sie machten daher die Wölbung, welche bis gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts in Deutschland nur selten angewendet war, populär und lehrten sie mit Hülfe des Spitzbogens und anstrebender Stützen zu sichern. Sie waren gewissermaassen Missionare, welche die Grundsätze der französischen Architektur bei anderen Völkern verbreiteten. In Deutschland gelang ihnen dies um so mehr, als sie den französischen Styl nicht vollständig, nicht als abgeschlossenes System, sondern mit Vereinfachungen und Aenderungen ausübten, welche den einheimischen Sitten und Ansichten zusagten. Der gothische Styl begann in Frankreich mit der Anwen-

dung der Säule; die Cistercienser zogen, wie es in Deutschland üblich war, den einfachen Pfeiler vor. Er adoptirte die Gallerien über den Seitenschiffen und behielt, als er sie aufgab, eine ähnliche Belebung des Oberschiffes vermöge der Triforien bei; die Cistercienser hatten sie gleich anfangs verworfen und nichts an ihre Stelle gesetzt, und ebenso war man in Deutschland meistens an schlichte, höchstens von einem Gesimse durchschnittene Wände des Oberschiffes gewöhnt. Ueberhaupt hatte die deutsche Architektur durchweg, wenn auch nicht überall in derselben Weise wie in Westphalen und in den Ländern des Ziegelbaues, eine Neigung für einfachere Formen, mit welcher die Richtung der Cistercienser übereinstimmte. Dazu kam, dass auch bei diesen, wie in Deutschland, die Einfachheit der wesentlichen Formen die Neigung zu sorgfältiger und anmuthiger Ausbildung der Details erzeugte. Alles begünstigte daher eine Verschmelzung ihrer aus Frankreich mitgebrachten Traditionen mit den einheimischen, welche dazu beitrug, die noch vorherrschende Anhänglichkeit an den romanischen Styl zu brechen und die Aufnahme von Elementen des gothischen Systems in den deutschen Uebergangsstyl zu erleichtern.

Das Aufkommen neuer und die Umgestaltung der romanischen Formen hing fast überall mit der Einführung der vollständigen Ueberwölbung, namentlich auch des Mittelschiffes grösserer Kirchen zusammen. Diese erfolgte aber in den meisten Gegenden erst sehr spät, und noch am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts gehörten ausserhalb der Rheinlande, Westphalens, jener Gruppe sächsischer Kirchen, denen der Dom zu Braunschweig zum Vorbilde gedient hatte, und einiger Bauten in den Ländern des Ziegel-

baues grössere Gewölbe zu den sehr seltenen Ausnahmen. Im südlichen Deutschland kenne ich nur eine einzige grosse rundbogige, wahrscheinlich noch vor dem Jahre 1200 überwölbte Kirche. Es ist dies die St. Michaeliskirche zu Altenstadt bei Schongau in Bayern *), ihrem Grundrisse nach ein Oblongum von drei Schiffen mit halbkreisförmigen Nischen, ohne Querarm, von ziemlich bedeutenden Dimensionen (140 F. L., 64 F. Br.). Die Pfeiler sind aus vier gleichstarken Halbsäulen zusammengesetzt, von denen die dem Mittelschiff entsprechende zum Gewölbe aufsteigt. Die Basis ist attisch mit Eckblättern, die Kapitäle haben mehr oder minder schwere Würfelform und sind mit conventionellen Palmetten verziert. Auch das reiche Portal hat noch Würfelkapitäle mit hohem verziertem Aufsatze; die äussere Wand zeigt ausser den einfachen rundbogigen Fenstern nur den schlichten Bogenfries ohne Lisenen. Auffallend ist, dass die Gewölbe des Mittelschiffes nicht quadrat sind, sondern über jedem Pfeiler schliessen. Diese Gewölbform, dann die Gestalt der Pfeiler gestatten nicht, die Entstehung des Baues früher als gegen den Schluss des zwölften Jahrhunderts zu setzen; die schwerfällige, eckige Behandlung der Details lässt aber auch keine spätere Zeit annehmen, so dass wir hier einen für diese Gegenden sehr frühen, aber auch ganz vereinzelten Gewölbebau haben.

Wie es scheint, hielt man in den meisten Gegenden die Anlegung von einfachen, bloss durch das Durchschneiden zweier Tonnengewölbe gebildeten Kreuzgewölben über dem Mittelschiffe, wie man sie im Dome zu Braunschweig noch hatte, für zu gewagt oder schwierig, und entschloss sich erst dann zur Ueberwölbung dieser weiten Räume, nachdem man gelernt hatte, das Kreuzgewölbe durch Dia-

*) Bernh. Grueber, vergleichende Sammlung christlicher Baukunst I, 3 und 4, II, 16 und 28. — (E. Förster) im deutsch. Kunstbl. 1850 S. 122.

gonalrippen zu verstärken und die abweichenden Höhenverhältnisse der verschiedenen Gurten mit Hülfe des Spitzbogens besser auszugleichen. Diese Kenntniss verbreitete sich bald nach 1200 mit grosser Schnelligkeit über ganz Deutschland, und man eilte nun überall, wo bedeutende Neubauten auszuführen waren, diese Mittel einer solideren Construction, zunächst noch mit Beibehaltung der romanischen Details soweit sie nicht durch jene Neuerung modificirt wurden, in Anwendung zu bringen. Daher finden wir nun auf den entferntesten Punkten einzelne Kirchen, welche nicht von einem Muster herstammen, sondern dem abweichenden Herkommen ihrer Provinzen gemäss verschieden sind, aber doch sämmtlich in Hinsicht auf Wölbungsart und Verbindung runder und spitzer Bögen übereinstimmen. Sie haben alle quadrate Gewölbe, gegliederte, aber noch aus dem Rechteck entwickelte Pfeiler, spitze Scheidbögen und Gewölbe, aber rundbogige Portale und Fenster. Der Würfelknauf ist meistens verlassen, und bald durch ein einfaches Polstergesimse, bald durch ein Kelchkapitäl mit flachen Rankenverschlingungen oder knospenförmigem Blattwerk ersetzt. Der Bogenfries und die Friesornamente des alten Systems sind beibehalten, die Gesimse eckig oder als Rundstab profilirt, ohne Spur der feineren Höhlungen des gothischen Styles; das Fenstermaasswerk ist unbekannt. Leider fehlt es bei vielen dieser Bauten an festen Daten; sie sind älterer Stiftung, und die Nachrichten über ihren Um- oder Neubau fehlen oder sind mangelhaft. Daher hat man sie wohl auf jene Stiftungszeiten zurückführen und die Kenntniss des Spitzbogens in Deutschland in eine sehr frühe Zeit verlegen wollen *). Dieser An-

*) Diese Hypothese ist besonders ausgeführt in einer Jugendarbeit des Dr. R. Lepsius, der sich später durch seine Forschungen auf dem Gebiete ägyptischer Kunst und Chronologie berühmt ge-

nahme widerspricht jedoch die ganze Gestaltung dieser Kirchen; wenn man auch die an sich schon unwahrscheinliche Hypothese gelten lassen wollte, dass der Spitzbogen sehr früh angewendet, dann wieder aufgegeben und später durch den gothischen Styl zu hohen Ehren gekommen wäre, so sind alle übrigen Formen, Pfeiler, Profilirungen, Ornamente von der Art, wie sie nur an späteren Monumenten vorkommen und nach dem naturgemässen Entwickelungsgange der Baukunst nur später entstehen konnten. Wir müssen sie daher frühestens in die letzten Jahrzehente des zwölften, mit grösserer Wahrscheinlichkeit in die ersten des dreizehnten Jahrhunderts verweisen, wo denn auch einige dieser Gebäude ein ganz bestimmtes Datum haben.

Das älteste derselben ist vielleicht die Stiftskirche zu Fritzlar in Hessen. Der Chor derselben, polygonförmig mit Lisenenfeldern und Zwerggallerie, gleicht dem der Paulskirche zu Worms *), und ist entschieden rheinischen Ursprungs; man wird ihn vielleicht der Herstellung, welche der Erzbischof von Mainz im Jahre 1171 anordnete, zuschreiben können. Das Schiff der Kirche wird dann nach Beendigung des Chorbaues um 1200 begonnen sein. Es macht einen sehr ernsten, aber durchaus primitiven Eindruck; man sieht, dass die noch neue und schwierige

macht hat, und zwar in einem Nachtrage zu der Uebersetzung der Reise des Gally Knight durch die Normandie (Leipzig 1841). Die Kirchen, welche er als Beispiele früher Anwendung des Spitzbogens anführt, sind die Dome zu Naumburg, Merseburg, Basel und Bamberg, die Klosterkirche zu Memleben, die Stadtkirche zu Freiburg an der Unstrut, und die Sebalduskirche zu Nürnberg. Kugler widersprach sogleich (Kunstblatt 1842, Nro. 75; kl. Schr. II, S. 375) dieser Ansicht, welche jetzt von der Mehrzahl der deutschen Archäologen, man kann vielleicht sagen einstimmig, verworfen wird.

*) Vgl. den Chor von Fritzlar, bei Gladbach a. a. O. Taf. 24, mit dem von Worms, bei Moller Bd. II, Taf. 15. — Näheres über die ganze Kirche nebst einigen Profilzeichnungen in Kugler's kl. Schr. II, 158.

Aufgabe der Herstellung eines Gewölbebaues den Meister ganz in Anspruch nahm und ihn abhielt, auf feinere Formen zu denken. Die Pfeiler sind regelmässig aus viereckigem Kern gebildet, die schwächeren mit Halbsäulen auf allen vier Seiten, die stärkeren unter den Scheidbögen mit einer Pilastervorlage, unter den Gewölben der Schiffe mit einem Bündel von drei kräftigen hoch hinaufsteigenden Diensten. Die Basis hat steile attische Form und Eckblätter, das Kapitäl, das gesimsartig um den Pfeiler herumläuft, die Gestalt eines unverzierten Wulstes, dem dorischen Echinus ähnlich, mit einer reich aber roh profilirten Deckplatte. Die Scheidbögen sind spitz, aber wie früher in einigen rundbogigen sächsischen Kirchen namentlich in Drübeck und Ilsenburg, paarweise durch einen grösseren, die stärkeren Pfeiler verbindenden Bogen überspannt, ohne Zweifel behufs Erleichterung der unteren und Verstärkung der oberen Mauer. Die rundbogigen Oberlichter stehen paarweise, aber unverbunden unter jedem Gewölbe. Die Profile der Gewölbgurten sind schwer, eckig und mit Rundstäben eingefasst. Die sehr reiche westliche Vorhalle lässt zwei verschiedene Bauperioden erkennen, eine Anlage im Uebergangsstyle und eine spätere Aenderung, bei welcher das reiche, mit Ringsäulen besetzte Portal hinzugekommen ist und die rundbogigen Fenster in kleeblattförmige oder spitze verwandelt sind. Wir wissen, dass Landgraf Konrad, der nachherige Hochmeister des deutschen Ordens, im Jahre 1238 die Kirche behufs Herstellung der im Kriege entstandenen Beschädigungen, beschenkte *); ohne Zweifel rührt aus dieser Herstellung die

*) Chronicon Erfordiense bei Böhmer, Fontes rer. germ. II, 399. Von einer gänzlichen Zerstörung der Kirche ist offenbar nicht die Rede; es wird zwar im Allgemeinen von einem Brande der Kirchen von Fritzlar gesprochen, aber es wird als Hauptfrevel die Zerstreuung der Hostien auf dem Boden der Kirche angeführt.

Umgestaltung der Vorhalle her, woraus denn folgt, dass die Kirche schon früher vollendet gewesen sein muss.

Etwas jünger ist der Dom zu Naumburg*). Er hat die gewöhnliche Anlage grösserer deutscher romanischer Kirchen, ein dreischiffiges Langhaus mit östlichen Kreuzarmen und zwei Chören, die jedoch schon völlig im gothischen Style, der westliche Chor in den Jahren 1249—1272, der östliche, als Erweiterung eines älteren, wahrscheinlich halbkreisförmig geschlossenen, im vierzehnten Jahrhundert erbaut sind. Nur das Langhaus gehört in die Zeit, von welcher wir hier sprechen. Das Mittelschiff ist mit quadraten Gewölben von 32 Fuss Breite und 40 Fuss Tiefe bedeckt, von denen nur das östlichste durch eine spätere Herstellung Rippen erhalten hat, die anderen bloss in Gräten zusammenstossen. Die Pfeiler sind schon ursprünglich auf Gewölbe angelegt, die stärkeren kreuzförmig mit vier Halbsäulen auf den vortretenden Seiten und vier kleineren Säulen in den Ecken, die schwächeren in gleicher Gestalt, doch so, dass nach dem Mittelschiffe zu, wo sie kein Gewölbe tragen, die für dasselbe bestimmte Vorlage nebst ihren Säulen fehlt und die breite Fläche des Pfeilerkernes zu Tage liegt. Nur der östlichste schwächere Pfeiler jeder Reihe vor dem Kreuzschiffe ist anders gestaltet, indem er die ältere, in sächsischen Kirchen herkömmliche Gestalt eines einfachen Vierecks mit eingeblendeten Ecksäulchen hat. Man hat also zuerst diese Form anwenden wollen und erst demnächst eine andere, dem Wölbungssysteme mehr entsprechende gewählt. Die Kapitäle haben kelchförmigen Hals mit würfelförmiger Ausladung und sind mit gutgearbeitetem conventionellem Blattwerk geschmückt,

*) Vollständige Abbildung und Beschreibung bei Puttrich Abth. 2, Band 1. Der Verfasser des Textes (Lepsius der Aeltere) kämpft jedoch für die Entstehung im elften Jahrhundert.

die Basis hat wohlgebildete Eckblätter, die Scheidbögen sind spitz mit einem Untergurt in strenger eckiger Profilirung. Ueber ihnen ist die Wand zwischen den hochhinaufsteigenden Diensten des mittleren Gewölbes leer und nur von dem mit der Deckplatte der Kapitäle in einer Flucht liegenden horizontalen Gesimse durchschnitten, auf welchem die rundbogigen und von einem einfachen Rundstabe eingefassten Oberlichter paarweise unter den Schildbögen stehen. Die Profilirung der Quergurten des Gewölbes gleicht der der Scheidbögen. Die Anordnung der Pfeiler und die Profile der Bögen erinnern einigermaassen an das Langhaus des Münsters zu Bonn, nur dass das Triforium und der Arcadenschmuck fehlen, und das Ganze einen einfacheren, strengeren Charakter trägt, welcher durch die spröde Form des Spitzbogens gesteigert wird. Das Aeussere ist sehr einfach, nur mit dem Bogenfriese und am Kreuzschiffe mit Lisenen verziert. Beide Chöre sind von Thürmen flankirt, deren Ausführung allmälig im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts erfolgt ist. Die neben dem Ostchor steigen bis zur Höhe des Schiffes viereckig empor, haben auf ihrer Ostseite eine kleine Concha und nehmen dann eine achteckige, durch Fenstergruppen und Bogenfriese belebte Gestalt an. Am Westchore ist der allein ausgeführte südliche Thurm reicher gebildet, indem er viereckig mit vier durchbrochenen Treppenthürmchen aufsteigt. Hier sind auch die Fenster spitzbogig. Der ganze Bau hat eine eigenthümliche strenge und einfache Anmuth; die Details, namentlich die Kapitäle, sind von grosser Schönheit und freiem Schwunge der Linie.

Die historischen Nachrichten über die Bauzeit sind wie gewöhnlich mangelhaft. Unmittelbar nach der Verlegung des Bischofssitzes von Zeitz nach Naumburg im Jahre 1030 begann ein Neubau, welcher schon in den Jahren

von 1040 — 1050 eine Weihe zur Folge hatte. Demnächst finden wir keine urkundliche Erwähnung einer Herstellung oder Erneuerung, bis im Jahre 1249 Bischof Dietrich in einem offenen Briefe seine Absicht verkündet, das Werk des Dombaues zu vollenden, was sich, wie man aus dem Inhalte der Urkunde schliessen darf, speciell auf die Erbauung des westlichen Chores bezog, welchen derselbe dann auch, nach dem Zeugniss eines Ablassbriefes von 1254 und einer Schenkung von Bausteinen von 1272, während seiner langjährigen Regierung fortsetzte und der Vollendung nahe brachte. Jene Urkunde von 1249 ergiebt also, dass das gegenwärtige Langhaus damals schon bestand, keinesweges aber, dass es noch jenem Bau aus der Mitte des elften Jahrhunderts angehört. Vielmehr können wir aus dem Style der einzelnen Theile des Baues und selbst aus Andeutungen der Urkunden vermuthen, dass der westliche Chor sich an einen Neubau anschloss, bei welchem er schon im Plane lag, der noch bei Menschendenken bis dahin gediehen und dann unterbrochen war, und also etwa im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts begonnen sein mochte *). Der westliche Chor ist zwar

*) Lepsius, bei Puttrich a. a. O. S. 30, 40, 41, folgert den unmittelbaren Zusammenhang der Urkunde von 1249 mit dem westlichen Chore und das unveränderte Bestehen des Kirchenschiffes von 1050 — 1249 besonders daraus, dass der Bischof in jenem offenen Briefe die fürstlichen Wohlthäter der Kirche bei ihrer ersten Stiftung (primi ecclesiae nostrae fundatores, promotores et benefactores) aufzählt, ohne der Wohlthäter zu gedenken, welche zu dem späteren Neubau beitrugen, und dass nur die Statuen dieser genannten Personen im westlichen Chore aufgestellt sind. Allein der letzte Umstand rechtfertigt wohl die Vermuthung, dass der westliche Chor noch von dem Verfasser jener Urkunde herstamme, keineswegs aber die Annahme, dass, weil nur diese ersten Wohlthäter gefeiert sind, kein weiterer Neubau stattgefunden habe. Der Bischof gedenkt in jener Urkunde im Allgemeinen derjenigen, welche durch ihre Spenden (per largitionem eleemosinarum suarum in aedificationem) den Bau gefördert haben, was sich sehr

schon im entschiedenen gothischen Style, während im Langhause die romanischen Elemente vorwalten. Aber wir wissen überhaupt, dass diese Aenderung des Styles oft sehr plötzlich eintrat, und wir sehen auch schon an einzelnen Theilen des Langhauses, dass man sich während der Bauzeit mehr und mehr zu gothischer Behandlung hinneigte. In der Vorlage des Ostchores findet sich auf jeder Seite eine in die Nebenräume führende Thür mit Säulen und einer rund profilirten Archivolte; die eine dieser Thüren ist rundbogig, die andere bei gleicher Gliederung und Kapitälbildung spitzbogig. Sie zeigen uns also den Moment, wo man begann, den Spitzbogen, der im Schiffe selbst nur zu den tragenden Arcaden diente, auch auf ornamen-

wohl auf einen Neubau des zwölften oder dreizehnten Jahrhunderts beziehen kann, da die Bauten dieser Zeit seltener durch die Gaben mächtiger und nahmhafter Wohlthäter, als durch Ablassbriefe, kleine Beisteuern und regelmässige Einnahmen des Kapitels bestritten wurden. Bischof Dietrich spricht ferner nur von der Vollendung des Baues (consumare voluit episcopus — totius operis consumatio), nicht von einer amplificatio oder dergleichen. Er gebraucht jenes Wort wiederholt, und zeigt dadurch, dass es nicht ein unvorsichtig gewähltes, sondern das angemessene gewesen ist. Dies lässt aber voraussetzen, dass es sich nicht von der Anfügung des westlichen Chores an ein seit 200 Jahren bestehendes Gebäude handelte, sondern von einem augenscheinlich unvollendeten, der Vollendung bedürfenden, noch bei Menschengedenken unterbrochenen Bau. Auf einen solchen deuten dann auch die ebenfalls von Lepsius citirten Urkunden des Bischofs Engelhard vom Jahre 1223, nach welchen derselbe von den Klöstern Pforta und Bosan Zahlungen ad ecclesiae aedificiae instauranda und ad opus fabricae ecclesiae nostrae stipulirt. Allerdings ist in der zweiten Urkunde ausgesprochen, dass das Geld zum Kapitelsaale und Dormitorium verwendet werden solle, und die Worte ad ecclesiae aedificia mögen zweideutig sein und sowohl auf die Kirche selbst als auf ihre Nebengebäude bezogen werden können. Allein immerhin geht doch aus diesen Urkunden eine Bauthätigkeit hervor, und es ist wohl denkbar, dass gerade die dringend nothwendige Herstellung der klösterlichen Localitäten den Bau der Kirche selbst unterbrochen hat, bis Bischof Dietrich seine Vollendung übernahm.

tale Theile zu verwenden. Noch deutlicher ist die Geschmacksveränderung an dem in das südliche Kreuzschiff der Kirche führenden grossen Hauptportale. Es ist spitzbogig und stark vertieft, mit je fünf Säulen zwischen vorspringenden Ecken und entsprechender Gliederung der Archivolten, hat aber dieser reichen Anordnung ungeachtet nicht mehr den plastischen Schmuck der Stämme und Bögen, den man im romanischen Style liebte, sondern wirkt nur durch den Wechsel von Licht und Schatten in schon tiefer unterhöhlter Profilirung der Bögen. Diese Behandlung zeigt ein Bestreben nach Consequenz und Vermeidung überflüssigen Schmuckes, welches der Frühzeit des gothischen Styles überall eigen ist und den bewussten Gegensatz gegen die decorative Tendenz des spätromanischen Styles bildet. Dies Portal steht daher in Beziehung auf das sich darin äussernde Stylgefühl dem Westchore näher als den Details des Schiffes, und man kann aus den Formen schliessen, dass es als letzte Arbeit den mehrere Jahrzehente vorher begonnenen Bau des Langhauses beendigt habe und nur wenige Jahre, vielleicht ein Decennium, der Begründung des westlichen Chores vorhergegangen sei. Eine neuerlich aufgefundene Nachricht gestattet es sogar, den Tag der Weihe des Langhauses, wenigstens mit grosser Wahrscheinlichkeit, anzugeben, und auf den Peter- und Paulstag (den 29. Juni) 1242 zu setzen *).

Eine Bestätigung für die angenommene Bauzeit des Kirchenschiffes giebt uns die ehemalige Kirche des Klo-

*) Auch diese Nachricht verdanken wir der Thätigkeit des Herrn v. Quast, welcher sie im Deutschen Kunstblatt 1855, S. 202 bekannt gemacht hat. Sie gründet sich zwar unmittelbar nur auf handschriftliche Notizen der Küster und zwar des vorigen Jahrhunderts, ist aber von diesen mit solchen Details gegeben, und wird durch manche Nebenumstände so sehr unterstützt, dass sie ohne Zweifel aus Urkunden oder älteren Traditionen herstammen muss.

sters Mildenfurth *), welche jetzt zu Wirthschaftsgelassen benutzt und verbaut, aber dennoch erkennbar ist. Sie hat dieselbe Pfeilerbildung, aber schon spitzbogige Fenster. Das Kloster war 1191 gegründet, der Bau der Kirche kann indessen auch nach den geschichtlichen Verhältnissen nicht vor 1209 und wird wahrscheinlich noch wenigstens ein Decennium später begonnen sein.

Auch das Schiff des Münsters zu Basel **) hat eine dem Naumburger Dome verwandte Anordnung, nur dass hier eine Empore über den Seitenschiffen mit rundbogiger Architektur besteht und dass die ganze Haltung und die Ausführung der Details minder edel und anmuthig ist. Die Pfeiler sind viereckigen Kernes mit einem dreifachen hoch hinaufsteigenden Dienste unter den Mittelgewölben und einfachen Halbsäulen auf den drei anderen Seiten, die Kapitäle kleine, meist unverzierte Würfel, welche sich an den Halbsäulen und Ecken wiederholen, die Oberlichter rundbogig, zwei auf jedem Gewölbfelde. Der Chor ist fünfseitig aus dem Zehneck, mit einem Umgang in zwei Stockwerken und reicher romanischer Ornamentation. Das Gewölbe, mit frühgothischen Rippen versehen, ist wahrscheinlich nach einem Brande von 1257 erneuert; die obere Haube des Chores, die Façade und die äusseren Seitenschiffe, durch welche das Langhaus fünfschiffig geworden ist, stammen aus einem Herstellungsbau, der durch das Erdbeben von 1356 veranlasst wurde und im Jahre 1363 eine Weihe zur Folge hatte. Die Haupttheile des Gebäudes sind allerdings älter, können aber ihre jetzige Gestalt nicht in dem Bau, zu welchem Kaiser Heinrich II. beisteuerte, erhalten haben. Selbst die in das nördliche

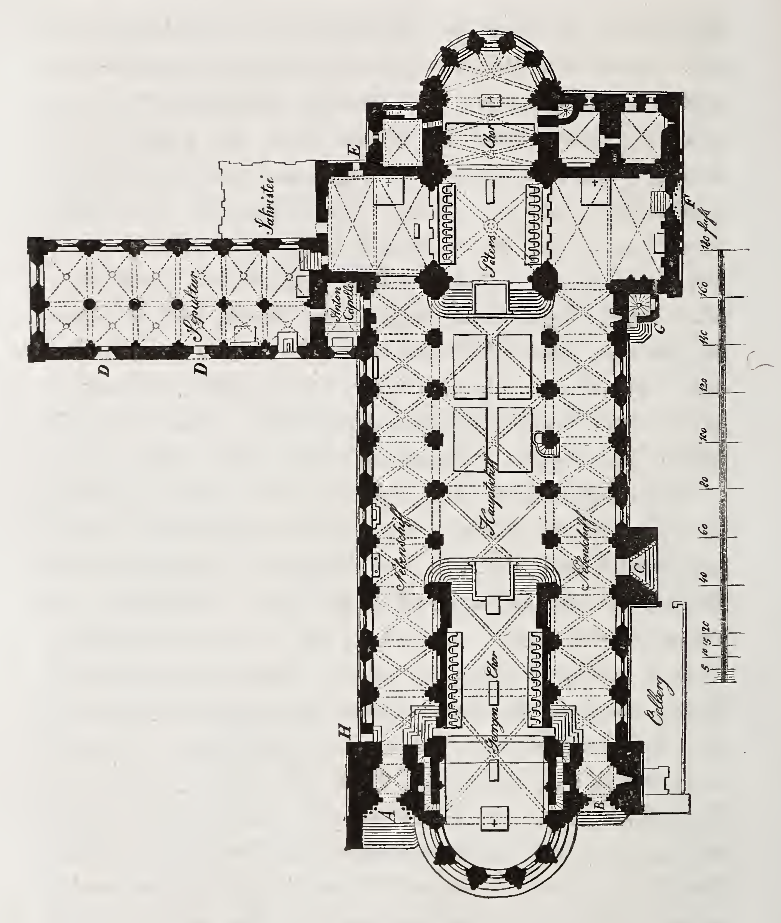
*) Puttrich, Theil II, Abth. 1, Serie Reuss, S. 5, Tab. 4 — 9.

**) Abbildungen in (Burkhardt's) Beschreibung der Münsterkirche zu Basel, 1842, und bei Gailhabaud, Band III.

Kreuzschiff führende St. Galluspforte, rundbogig und mit romanischen Details, aber mit Statuen zwischen den schlanken Säulen, und mit kräftiger Gliederung der Archivolten, anscheinend der älteste Theil des jetzigen Gebäudes, kann nicht früher als gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts gesetzt werden. Das Langhaus mit seinen, dem Naumburger Dome ähnlich gegliederten Pfeilern und den spitzbogigen ebenfalls stark gegliederten Archivolten wird daher, obgleich die Rohheit der Details und die Härte des zu dem ganzen Gebäude verwendeten rothen Sandsteins dem Ganzen ein schwerfälliges alterthümlicheres Ansehen geben, erst im dreizehnten Jahrhundert entstanden und mithin jenen früher genannten Kirchen gleichzeitig sein.

Das bedeutendste und reichste Werk dieser ganzen Gruppe, eine der edelsten Leistungen des deutschen Uebergangsstyles und vielleicht der deutschen Architektur aller Zeiten, ist der Dom zu Bamberg *). Er besteht aus einem dreischiffigen Langhause mit zwei hochgelegenen Chören und Krypten, und einem, jedoch ungewöhnlicher Weise mit dem westlichen Chore verbundenen Querschiffe. Die Dimensionen sind bedeutend; die Länge in ganzer Ausdehnung 335 Fuss, die Breite 97 Fuss. Neben jeder Chorapsis steigen zwei Thürme auf, welche dem Ganzen ein imposantes Ansehen verleihen, die östlichen viereckig, durch Bogenfriese in viele, mit Fenstern geschmückte Stockwerke getheilt, die westlichen, ähnlich dem westlichen des Domes zu Naumburg, mit durchbrochenen Treppenthürm-

*) Landgraf, der Dom zu Bamberg; Heller, Gesch. d. Domk. zu B. 1837; Kugler, kl. Schr. I, 152 — 162; Waagen, Künstler u. K. W. in Deutschland I, 75. Eine Ansicht des Inneren in v. Chlingensperg's Königreich Bayern, 1840 ff. Ansichten des Aeusseren häufig. Eine gründliche, mit genauen architektonischen Zeichnungen begleitete Publikation fehlt gänzlich, und ist um so wünschenswerther, als das ausgezeichnete Gebäude manches Räthselhafte enthält.



Dom zu Bamberg.

chen an ihren Ecken. Der westliche Chor nebst dem dazu gehörigen Querschiff, mit consequent durchgeführtem und ausgebildetem Spitzbogen, ist offenbar der späteste Theil des jetzigen Gebäudes, und wird aus der Zeit um 1274 herstammen, wo Bischof Konrad von Freisingen zu Gun-

sten der Herstellung einen Ablass gewährte *). In dieser Zeit mag auch das quadrate Gewölbe des Mittelschiffes seine jetzige Gestalt mit gothisch profilirten Rippen erhalten haben. Das Langhaus ist augenscheinlich älter. Die Pfeiler sind nicht wie in Naumburg kreuzförmig, sondern einfach viereckig mit eingelassenen Ecksäulchen, also wie das älteste Pfeilerpaar des eben genannten oder wie sämmtliche Pfeiler des Braunschweiger Domes, denen sie auch darin gleichen, dass ihnen unter den Quergurten des mittleren Gewölbes pilasterartige Vorlagen wiederum mit eingelegten Halbsäulen angefügt sind; die spitzbogigen Arcaden und die Quergurten des Gewölbes sind zierlicher als in den bisher genannten Kirchen mit einem dem Ecksäulchen entsprechenden Rundstabe als Archivolte profilirt. Das Horizontalgesimse, das auch hier die einzige Belebung der oberen Wand bildet, steht ziemlich nahe über den Scheidbögen. Die Oberlichter sind rundbogig und schmucklos, die Kapitäle klein, in der bekannten den Kelch und den Würfel verbindenden Form, mit wohlgebildetem Blattwerk. Das Aeussere ist mit Lisenen und Rundbogenfriesen ausgestattet, beide aber in sehr zierlicher Profilirung, die Rundbögen mit wechselnden Blumenornamenten gefüllt, und durch ein kräftiges, reich ornamentirtes Gesimse bekrönt. Besonders glänzend ausgestattet ist der östliche, der St. Georgen-Chor. Er tritt äusserlich zwischen den östlichen Thürmen als polygone, durch fünf Seiten des Zehnecks gebildete, durch kräftige Gesimse und Bogenfriese in drei Stockwerke getheilte Apsis hervor, von denen das mittlere durch fünf grosse rundbogige, mit Säulen und mit dem Perlenfriese belebte Fenster gefüllt ist, und das obere eine Zwerggallerie unter dem Dachgesimse darstellt, alles

*) Lang, Regesta III, 473: „pro restauratione ecclesiae Bambergensis".

mit Thiergestalten und Arabesken vollständig belebt und in vortrefflichem Steine mit schärfstem Meissel ausgeführt, ein Juwel romanischer Ornamentation. Als würdige Einfassung dienen dieser Apsis zwei unter den Thürmen in die Kirche führende Portale (A, B), rundbogig, stark vertieft, mit kräftig umschwingender Gliederung, namentlich mit dem weniger gewöhnlichen Zickzackornament, das nördliche auch mit gleichzeitiger Sculptur versehen, das südliche offenbar ursprünglich nur in seiner architektonischen Anlage vollendet, und erst später, vielleicht nach fast einem Jahrhundert, mit Säulen und Statuen besseren Styles geschmückt. Grösser noch und bedeutender ist die sogenannte goldene Pforte (C), welche von dem freien Platze vor dem bischöflichen Palaste in das nördliche Seitenschiff führt; in ihrer Anlage und in der Nachahmung antiker Kannellur und korinthischer Kapitäle der goldenen Pforte in Freiberg gleichend, aber minder harmonisch und schön ausgeführt. Die verschwenderisch angebrachte Sculptur ist hier (mit Ausnahme zweier offenbar späteren und ohne inneren Zusammenhang mit der Architektur angefügten Statuen) noch sehr strengen Styles. Im Inneren erheben sich beide Chöre auf einer Stufenreihe hoch über den Boden des Mittelschiffes, dessen Breite sie einnehmen. Auch hier ist der Georgenchor besonders reich geschmückt, an der Brüstung, die ihn von den niedrigen Seitenschiffen trennt, mit sehr merkwürdigen Reliefs, die ich später als wichtige Monumente deutscher Sculptur näher betrachten werde, an den Wänden der Apsis mit Nischen und Säulen, deren Stämme wechselnd, aber an beiden Seiten gleich, mit convexen und concaven, geraden, gewundenen oder gebrochenen Kannelluren verziert sind. In der schwach beleuchteten, aber hohen Krypta wird das Gewölbe von zwölf Säulen getragen, welche abwechselnd rund oder achteckig, verschie-

dene, zum Theil dem korinthischen genau nachgebildete Kapitäle und eine attisch gegliederte, aber der Form des Stammes entsprechende und mit dem Eckblatt versehene Basis haben.

Der Dom, bekanntlich die begünstigte Stiftung Kaiser Heinrichs II., brannte urkundlichen Nachrichten zufolge im Jahre 1081 bis auf die Mauern ab, und erhielt im Jahre 1111 durch Bischof Otto den Heiligen, den Apostel der Pommern, eine neue Weihe. Dieser Bauzeit hatte man auch früher, da man keine Nachricht über andere Herstellungen bis zu den Ablassbriefen vom Jahre 1274 besass, die Haupttheile des Gebäudes zugeschrieben. Neuerlich aufgefundene Chronikennachrichten ergeben indessen, dass am 6. Mai 1237 eine feierliche Einweihung statt fand *), und man darf nicht zweifeln, dass diese Weihe sich auf den Bau bezog, bei welchem die spitzbogigen Arcaden des Schiffes, die Gewölbanlage und zum Theil die äussere Ausstattung der Portale entstanden sind. Allerdings werden dabei ältere Theile benutzt sein, namentlich einige Pfeiler, an welchen die Pilastervorlagen später hinzugefügt zu sein scheinen **). Nach dem gewöhnlichen Hergange bei Bauten des Mittelalters ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Weihe von 1111 nach der Vollendung eines

*) Chronicon Erfordiense in Böhmer's Fontes II, 397. Anno 1237 in Babenberc dedicatum est monasterium ab his episcopis, Erbipolense, Eystatensi, Nuwesburgensi, Merseburgensi; domino papa ibidem magnam faciente indulgentiam. Das Wort Monasterium bezeichnet, wie schon früher gesagt, in den Urkunden des Mittelalters stets die Kirche und zwar die bischöfliche oder grösseste Stiftskirche. Diese Chronikennachricht wird dadurch unterstützt, dass Papst Gregor IX. in den Jahren 1232 und 1236 Ablassverkündigungen für den Besuch der Bamberger Domkirche erliess, und dass Bischof Engelhard von Naumburg im Jahre 1237 einen Ablassbrief zu Gunsten des Würzburger Domes von Bamberg aus datirt. (Lang, Regesta II, 265.)

**) Vgl. Wilh. Stier in der Wiener Bauzeitung 1844, S. 309.

Theiles der Kirche, vielleicht des später erneuerten westlichen Chores, ertheilt worden, dass man dann, sei es, dass jener Brand von 1081 nicht das ganze Gebäude in Asche gelegt hatte oder dass die Mittel augenblicklich kein weiteres Fortschreiten gestatteten, erst in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die Erneuerung der östlichen Krypta und des Georgenchores begann, die äusseren Mauern aufführte, die Seitenschiffe überwölbte, am Ende dieses Jahrhunderts und im Anfange des folgenden die östlichen Thürme weiter hinaufführte, das Mittelschiff überwölbte, dem Dache die reichen Gesimse hinzufügte, die äussere Ausstattung des Georgenchores und der Portale bewirkte und darauf, als diese Ausschmückung fast, aber noch nicht ganz vollendet war, im Jahre 1237 zur Einweihung schritt, durch welchen Hergang sich die Verschiedenheit des plastischen Styles an den Sculpturen der Portale erklärt.

Gleichzeitig mit diesem Dome wird auch der Bau der St. Sebalduskirche zu Nürnberg stattgefunden haben, aus welchem das Mittelschiff nebst dem Unterbau der Thürme und der dazwischen liegenden, später veränderten sogenannten Löffelholzischen Kapelle herstammen. Diese, als westlicher Chor mit fünf Seiten des Achtecks vortretend, erinnert durch ihre Stellung zwischen zwei wohlgegliederten rundbogigen Portalen und durch die Behandlung der Rundbogenfriese an die ähnliche, aber reichere Anlage des Bamberger Domes. Die Pfeiler des Mittelschiffes sind viereckigen Kernes, an den Ecken eingekerbt, aber auf der Frontseite und unter den Scheidbögen mit je einer kräftigen Halbsäule besetzt, welche vermittelst eines hohen, kelchförmigen, aber würfelförmig ausladenden, mit knospenartigem Blattwerk oder mit Verschlingungen und Perlschnüren verzierten Kapitäls das Gesims tragen. Die Scheidbögen sind entschieden spitz, durch einen breiten

Untergurt gestützt und mit einem Rundstabe verziert; die Basen haben Eckblättchen, tiefe Aushöhlung und den flachen vortretenden Wulst. Sehr eigenthümlich ist die Triforiengallerie, über jeder Arcade vier kleine Spitzbogen auf kurzen, stämmigen Säulchen. Die Gewölbe, nicht mehr quadrat, haben kräftige, aber noch rundprofilirte Rippen und sind durch starke eckige, spitzbogige Quergurten getrennt. Die Gewölbdienste bestehen in drei Halbsäulen, welche jedoch erst oberhalb des Pfeilergesimses und zwar von drei sehr verschieden gebildeten, meist hornförmigen Consolen aufsteigen, ähnlich wie wir solche in Riddagshausen gefunden haben. Die Fenster, sämmtlich rundbogig, sind im Chore gegliedert mit Rundstäben ohne Kapitäl, im Langhause dagegen, unter jedem Gewölbfelde einzeln stehend, einfach abgeschrägt; der Schildbogen ruht, wiederum wie in Riddagshausen, auf kleinen Säulchen *).

Gewölbte Kirchen mit spitzbogigen Arcaden und Gewölben neben rundbogigen Fenstern und Portalen gleichzeitiger Entstehung finden sich in allen Theilen Deutschlands. So in Sachsen die kleine Kirche zu Süpplingenburg bei Königslutter, welche ursprünglich nach der Schenkung Kaiser Lothar's an die Templer (1130) als Pfeilerbasilika erbaut war, später aber mit Beibehaltung der nur erhöheten Aussenmauern und der Pfeiler in eine gewölbte Kirche verwandelt ist; in Schwaben die ehemalige Klosterkirche von Thennenbach, welche jetzt abgebrochen und nach Freiburg im Breisgau versetzt ist, deren rundbogiges Hauptportal in der Abschrägung der Ecken zwischen den Säulen schon eine Annäherung an gothische Formen zeigt, während die Pfeiler noch einfach kreuzförmig und die Ka-

*) Vgl. über die Sebalduskirche Kallenbach Atlas Taf. 20, 21, und R. v. Rettberg: Nürnbergs Kunstleben, Stuttgart 1854, S. 9. Die Uebereinstimmung jener hornförmigen Consolen mit denen in Riddagshausen (s. oben S. 431) ist höchst auffallend.

pitäle der Gewölbdienste würfelförmig sind *). Auch die Stiftskirche zu Neufchatel in der Schweiz, in einer romanischen Provinz, aber völlig deutschen und zwar rheinischen Styles **), die Pfarrkirche zu Salzburg ***), nach einem Brande von 1203 in den derben und rohen Formen, welche in diesen östlichen Gegenden herrschten, neu erbaut, und endlich die ehemalige Klosterkirche zu Deutsch - Altenburg an der ungarischen Gränze bei Wien †), sind gewölbt und mit spitzbogigen Arcaden bei übrigens romanischen Formen.

Aber nicht bloss an gewölbten Kirchen, sondern auch an solchen mit gerader Decke wandte man den Spitzbogen an den Arcaden an, wenn man aus besonderen Gründen einer stärkeren Tragekraft zu bedürfen glaubte. So in der Pfarrkirche zu Pötnitz bei Dessau und in der Klosterkirche zu Memleben ††). In beiden bestehen nur die Pfeiler,

*) Die Nebenportale sind erneuert, das Hauptportal soll aber unbeschädigt versetzt sein.

**) Vergl. Blavignac, Hist. de l'archit. sacrée dans les évêchés de Genève, Lausanne et Sion, welcher jedoch auch hier in seiner Datirung weit zurückgreift. Die Kirche, wahrscheinlich 954 gegründet, soll 1049 und 1269 durch Brand gelitten haben und 1276 wieder geweiht sein. Sie enthält Theile aus sehr verschiedenen Zeiten. Die schlanken, zweistöckigen Conchen der Ostseite und ein der Galluspforte zu Basel ähnliches, aber doch schon späteres Portal scheinen dem Ende des zwölften Jahrhunderts anzugehören, das Schiff lässt ungeachtet späterer Veränderung noch die früheren rundbogigen Fenster erkennen.

***) Mertens in der Wiener Bauzeitung 1846, S. 241 ff.

†) In Oesterreich scheint selbst der Spitzbogen sehr spät Aufnahme gefunden zu haben. Nicht bloss an der Westseite von Heiligenkreuz (aus dem Bau von 1187), sondern auch an der Pfarrkirche zu Wiener Neustadt (1220 — 1230) und an der Michaelerkirche zu Wien (1221) kommt er noch nicht, und überhaupt zuerst an der Cistercienserkirche zu Lilienfeld vor, die im Jahre 1202 begonnen, im Jahre 1230 geweiht war. Auch hier waren also die Cistercienser die Vermittler. Vgl. Heider, die romanische Kirche zu Schöngrabern.

††) Puttrich Abth. I, Bd. 1, Serie Anhalt, S. 15 und Taf. 10, und Abth. II, Bd. 2.

Bögen und Fenstereinfassungen aus Werkstücken, die Mauern aber dort aus Ziegeln, hier aus unregelmässigen Bruchsteinen von Thonschiefer, mithin aus Materialien, welche eine solidere Gestaltung der Arcaden wünschenswerth machten. Jene ist, ungeachtet der alterthümlichen Anlage wechselnder Pfeiler und Säulen, nicht eher als im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts erbaut, da die Pfarrei selbst erst 1198 errichtet wurde. Diese gehört zu den Kirchen, welche man, weil das Kloster schon im zehnten Jahrhundert gegründet war und Nachrichten über einen Neubau fehlen, als Beweise frühzeitiger Anwendung des Spitzbogens anführte. Allein die Bildung der Pfeiler mit anliegenden Halbsäulen unter den Scheidbögen, die polygonförmigen Nischen des Chores und der Kreuzarme, die künstliche Form des Rundbogenfrieses und selbst die Gestalt der Kelchkapitäle lassen, auch abgesehen von dem Gebrauche des Spitzbogens, keinen Zweifel übrig, dass der ganze Bau nicht eher als frühestens am Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden ist *).

*) Bei Puttrich a. a. O. wird darauf Gewicht gelegt, dass das Kloster schon seit 1015 verarmt und der Abtei Hersfeld einverleibt war, und dass diese Verarmung auch im dreizehnten Jahrhundert fortgedauert zu haben scheine, weil es in den Jahren 1202, 1244 u. s. f. Güter verkaufte, wobei in einer Urkunde von 1250 einer drückenden Schuldenlast Erwähnung geschieht. Allein es fragt sich, ob diese Schuldenlast nicht eben durch den Bau entstanden war, der keineswegs von Ueppigkeit zeugt und ungeachtet der dürftigen Verhältnisse des Klosters unvermeidlich gewesen sein mochte. Die an den Pfeilern befindlichen Gemälde sind unzweifelhaft aus der Spätzeit des dreizehnten Jahrhunderts. Ausser den bereits erwähnten Kirchen zu Naumburg, Basel, Bamberg, Memleben und Nürnberg nennt Dr. R. Lepsius in der oben angeführten Abhandlung als Beweis der frühen Anwendung des Spitzbogens noch den Dom zu Merseburg und die Pfarrkirche zu Freiburg an der Unstrut. Beide sind aber mehrfach verändert; die Kirche zu Freiburg im dreizehnten Jahrhundert (Puttrich, Abth. II, Bd. 1), der Dom zu Merseburg in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, wo im Jahre 1274 für seine reaedificatio gesammelt wurde

Die meisten dieser Kirchen zeigen augenscheinlich, dass ihre Erbauer ausschliesslich mit der Anwendung der neuen constructiven Formen des Spitzbogens und der Wölbung beschäftigt waren, und von dem hergebrachten Style nur so weit abwichen, als sie dazu durch diese genöthigt wurden. Die Ornamentation gehört noch ganz dem älteren Style an, sie ist aber auch, vielleicht mit einziger Ausnahme des Bamberger Domes, ziemlich dürftig, die ganze Erscheinung ist, weit entfernt von der Anmuth und Harmonie früherer sächsischer Bauten, vielmehr strenge und spröde. Wie einfach ist selbst der Naumburger Dom, der doch zu den reicheren Gebäuden dieser Gruppe gehört und namentlich an zierlich ausgeführten Kapitälen keinen Mangel leidet, im Vergleich mit der St. Michaeliskirche zu Hildesheim, in der nicht bloss die Kapitäle viel prachtvoller, sondern auch die Säulenbasis und die Scheidbögen in ihrer Unteransicht mit reichen Mustern, die Wände mit Relieffiguren geschmückt sind; man vergleiche ferner alle eben beschriebenen Kirchen mit den viel älteren von Paulinzelle oder von Huyseburg, oder auch selbst mit dem schon gewölbten, aber noch ganz rundbogigen Dome zu Braunschweig, um zu fühlen, wie sehr es diesen neuen Meistern nur auf Solidität und Ernst der Construction ankam, wie sehr sie diesem Zwecke den Reichthum des Schmuckes und selbst die Anmuth der Verhältnisse opferten. Sie unterscheiden sich dadurch sehr merklich von der decorativen Tendenz des rheinischen Styles und nähern sich der strengeren Richtung der Cistercienser und des Ziegelbaues. Unmittelbare architektonische Entlehnungen sind

(Neue Mittheil. des Thüring. Sächs. Vereins VI, 4, S. 76), und dann wieder im fünfzehnten Jahrhundert unter Bischof Thilo von Trotha (1468 — 1514), wo das Langhaus gleichhohe Schiffe erhielt. Bei beiden wird daher der Spitzbogen erst aus diesen späteren Bauten stammen.

zwar nicht nachzuweisen, wohl aber darf man einen geistigen Einfluss annehmen, den der allverbreitete Orden und die aus allen Gegenden Deutschlands stammenden Kolonisten der wendischen Länder vermöge ihrer verwandten strengen sparsamen und militärischen Richtung in weiteren Kreisen ausübten und der eine Reaction gegen die Pracht der spätromanischen Zeit und eine Vorliebe für einfache und selbst spröde Solidität hervorbrachte. Es ist nicht zu vergessen, dass nicht bloss die Städte, die immer mehr aufblüheten, sondern auch die Verhältnisse der deutschen Territorialherren, welche die Entfernung der Kaiser nutzten um ihre Hausmacht zu begründen, einen bürgerlich sparsamen Sinn beförderten, der jener strengen Richtung verwandt war und auch zu architektonischer Einfachheit neigen mochte.

Allein diese Reaction war doch nur eine vorübergehende Strömung; sobald der erste Eifer für jene neuen constructiven Formen vorüber war und man sie mit grösserer Leichtigkeit handhabte, lebte auch die Neigung für mannigfaltigen und individuellen Schmuck wieder auf. Aber sie äusserte sich nun in anderer Weise, als bisher, man mochte fühlen, dass die halbkreisförmigen concentrischen Archivolten und die vollen Linien der romanischen Architektur mit dem bereits vorherrschenden Spitzbogen nicht wohl übereinstimmten, man nahm daher die schlankeren Decorationsformen des rheinischen Styles auf, und wandte die Ringsäule, den Kleeblattbogen, gebrochene Linien aller Art, und zwar in einer Weise an, welche eine Herleitung von rheinischen Bauten nicht wohl bezweifeln lässt. Der Georgenchor des Domes zu Bamberg mit seiner fünfseitigen Apsis, mit den reich gegliederten und gedrängten Fenstern und mit der Zwerggallerie erinnert an die ältere Concha des Münsters zu Bonn, die östlichen Thürme die-

ses und des Naumburger Domes in ihrer oberen achteckigen Hälfte, das Hauptportal der Kirche zu Mildenfurth *) mit Ringsäulen und feinerer Gliederung der Archivolten tragen rheinische Züge. Dasselbe bemerken wir an vielen anderen Stellen. An der Westseite des Domes zu Halberstadt sehen wir die Portale mit Ringsäulen besetzt, die rundbogigen Oeffnungen der beiden inneren Flügel des Mittelportals zu einem Kranze von kleinen Bögen ausgezackt, das grosse Bogenfeld selbst statt mit Reliefs durch eine treppenförmig aufsteigende Arcatur gefüllt, und überhaupt an der ganzen Façade eine Verschwendung unverhüllter Kleeblattbögen, wie in Gelnhausen und in anderen rheinischen Bauten **). Der Dom hatte nach einem Brande vom Jahre 1181 eine Herstellung erhalten, welche im Jahre 1220 beendet war; indessen scheinen die Formen des Portals, namentlich die reiche Gliederung der Archivolten, schon über die Tendenzen selbst des rheinischen Styles dieses Jahres hinauszugehen; man wird diesen Theil daher dem Bau zuschreiben müssen, welchen der Propst Semeca im Jahre 1237 begann ***). Gleichzeitig ist auch der rechtwinkelig geschlossene Chor des Domes zu Nordhausen, dessen lancetförmige Fenster mit Ringsäulen besetzt sind, und der ungeachtet seiner Uebergangsformen doch noch das eigenthümliche Gepräge bescheidener Anmuth hat, welches die älteren sächsischen Bauten charakterisirt. Er ist der Ueberrest der nach einem Brande von 1234 begonnenen und 1267 geweiheten Kirche †). Der Zeit um 1230 — 1240 werden dann auch der achteckige Thurm der St.

*) Puttrich, Abth. I, Bd. II, Serie Reuss, Taf. 9, a.

**) Abbildung bei Kallenbach a. a. O. Taf. 19. Lucanus, der Dom zu Halberstadt.

***) Wie dies schon v. Quast in der Zeitschrift für Bauwesen 1852 angenommen hat.

†) Puttrich, Abth. II, Bd. 2, Serie Mühlhausen, Taf 12 und S. 13.

Blasiuskirche zu Mühlhausen *), dessen Kleeblattfenster wieder an die Kirche zn Gelnhausen erinnern, und das spitzbogige Portal mit schlanken Säulen und noch fast romanischen Kapitälen an der Liebfrauenkirche zu Arnstadt **) angehören. Auch hier mögen die Mönchsorden und namentlich die Cistercienser, nachdem sich ihre Scheu vor reicheren Formen verloren hatte, zur Verbreitung des rheinischen Styles beigetragen haben, indem wir in mehreren ihrer Bauten sehr zierliche Arbeiten dieser Art finden. Dahin gehört zunächst die Vorhalle (das Paradies) der Klosterkirche von Maulbronn im Würtembergischen, welche in der zierlichen Behandlung der Ringsäulen und Kleeblattbögen einen unmittelbaren Einfluss des rheinischen Styles verräth. Zwar ist hier noch vorherrschend der Rundbogen angewendet, aber die Gewölbe und ihre Schildbögen sind spitzbogig, ihre Rippen, wenn auch noch als Rundstäbe. doch schon in einer der gothischen Weise annähernden Weise profilirt, die Aussenmauern mit ausgebildeten Strebepfeilern bewehrt, und das Bogenfeld der Doppelfenster ist mit einer kreisförmigen Oeffnung zwischen den Spitzen des Kleeblattes versehen, welche an gothisches Maasswerk erinnert ***). Sehr wahrscheinlich fällt daher der Bau in eine Zeit, wo die Meister den Spitzbogen sehr wohl kannten und ihn da, wo sie seiner Tragbarkeit bedurften. wohl angewendet haben würden, während sie hier bei kleineren und leichteren Verhältnissen den Rundbogen vorzogen und gerade durch seine Verbindung mit dem Kleeblattbogen und den schlanken Ringsäulen des rheini-

*) Daselbst Taf. 7, 8, 11.

**) Puttrich, Abth. I, Bd. 1, Serie Schwarzburg, Taf. 4.

***) Eisenlohr, Mittelalterliche Bauwerke im südwestl. Deutschland, Heft 1 — 4, giebt eine Reihe von Abbildungen der einzelnen Gebäulichkeiten dieser grossartigen und wohlerhaltenen Klosteranlage. Vgl. auch Kallenbach a. a. O. Taf. 31.

schen Styles ein überaus reizendes und anmuthiges Werk hervorbrachten. Diese rheinischen Formen finden wir denn auch in grösserer Entfernung vom Rheine im Cistercienser-



Kapelle zu Heilsbronn.

kloster zu **Heilsbronn** bei Anspach, an einer kleinen, aber äusserst zierlichen Nebenkapelle, besonders an ihrem Portale. Dieses hat im Ganzen noch romanische Anlage und Decoration; die vier Säulenstämme auf jeder Seite sind nach dem Gesetze rhythmischen Wechsels, das wir schon sonst an romanischen Portalen kennen gelernt haben, theils glatt, theils reich verziert, die Kapitäle schlanke Würfel; von den vier Archivolten ist nur die äussere als Rundstab dem Säulenstamme gleich gebildet, während die anderen die sächsische Auskerbung der Ecken mit dem Ablaufe haben. Dabei aber sind die stark verjüngten schlanken Stämme durch wohlgegliederte Ringe getheilt und die Thüröffnung steigt kleeblattförmig in das Bogenfeld hinein. Die Kapelle selbst hat einfache rundbogige Fenster, aber schon wirkliche Strebepfeiler mit Wasserschlägen und Gesimse mit tiefen Auskehlungen, so dass wir das kleine Gebäude gewiss nicht früher als um 1230 datiren können *).

So sehen wir denn etwa um 1230 die Tradition des romanischen Styles und mit ihr die localen Traditionen der einzelnen Provinzen in allen Theilen Deutschlands gründlich gebrochen. Zwar verschwanden die Reminiscenzen an diese architektonische Vergangenheit nicht ganz; wir haben schon gesehen, wie der Meister der goldenen Pforte in Freiberg ihnen in bewusster Weise und mit Benutzung gothischer Formen huldigte. Aber es war dies hier und in anderen Fällen doch nur eine individuelle Geschmacksäusserung, nicht die Folge bleibender und unbeschränkter Herrschaft des Herkommens. Zwar blieben Verschiedenheiten bestehen; die Bauten des Ziegelbaues, der Rheinlande und Westphalens behielten noch immer ein charakteristisches Gepräge. Aber es war doch eine grössere Einheit angebahnt; wie

*) Auch die um 1238 erfolgte Herstellung der Vorhalle zu Fritzlar in Hessen (oben S. 444) hat den rheinischen Uebergangsstyl adoptirt.

die decorativen Formen des rheinischen Styles sich weithin verbreitet hatten, finden wir auch am Rheine einzelne Bauten strengerer Richtung, wie beispielsweise die schon erwähnte Stiftskirche zu Gerresheim bei Düsseldorf und die St. Cunibertskirche zu Köln, die ich weiter unten als ein Beispiel später Beibehaltung des Rundbogenstyles anführen werde. Ein festes Princip, aus dem sich ein völlig neuer Styl consequent entwickeln konnte, war freilich überall nicht gegeben; eine vorherrschende Schule entstand nicht. Deutschland hatte eben keine Centralgegend, in welcher die Nachrichten aus den Provinzen zusammenströmten, in der sich die Uebung rascher Combination, der Geist systematischen Fortschrittes ausbilden konnte. Jeder einzelne Meister war auf sich selbst, auf seine Fähigkeiten, auf die Kenntnisse beschränkt, welche sein Lerneifer ihm verschaffte, zu welchen ihm Gelegenheit geworden war. Aber gerade diese Lage der Dinge gewährte dem strebenden Architekten eine Fülle von Mitteln, wie die Kunst sie kaum je besessen, und welche, von geschickter Hand und in maassvoller Haltung angewendet, sehr bedeutende Leistungen gestattete. Wer die Münster von Bonn und Bamberg, die Vorhallen von Kloster Laach und Maulbronn oder auch nur manche andere der erwähnten Bauten gesehen hat, wird es begreiflich finden, dass viele der Zeitgenossen an diesen reichen, belebten und individuellen Formen hingen und keine Aenderung wünschten.

Siebentes Kapitel.

Der deutsche frühgothische Styl.

Wie wir gesehen haben, zeigt der deutsche Uebergangsstyl im Ganzen, ausser der Anwendung des Spitzbogens und des Rippengewölbes, keine bestimmte Hinneigung zu den Tendenzen des eigentlich gothischen Styles. Strebepfeiler kommen zwar hin und wieder, aber von geringem Umfange und an untergeordneten Stellen, Strebebögen fast nur an einigen Cistercienserkirchen und als schwache Versuche vor, der Gedanke eines durchgeführten Strebesystems scheint noch ganz unbekannt. Statt des Kapellenkranzes ist die einfache Polygonnische, statt der Säule oder des kantonirten Rundpfeilers der Pfeiler viereckigen Kernes, statt der kühnen, auf die einzelnen Gewölbgurte berechneten Dienste die hoch hinaufsteigende Halbsäule noch immer wie in den älteren romanischen Gewölbebauten angewendet. Indessen finden wir in einzelnen Fällen schon im ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, anfangs seltener, nachher häufiger Formen, die nach Frankreich hinweisen. Da man einmal den Weg ruhigen Beharrens bei den überlieferten Localformen verlassen und den des Suchens und Strebens, des Erfindens und der Aneignung fremder Erfindungen betreten hatte, kann es nicht auffallen,

dass unsere Meister auch die Fortschritte des Nachbarlandes, wenn sie mit ihnen bekannt wurden, benutzten, und dass der französische Styl, der jedenfalls den Vorzug grösserer Consequenz hatte, allmälig mehr und mehr Einfluss gewann. Dies geschah aber nicht, wie man vermuthen könnte, in der Weise, dass er zuerst über die westlichen Gränzen Deutschlands eindrang und dann langsam weiter nach Osten vorschritt. Vielmehr tauchen schon ziemlich früh Anklänge an französische Form an verschiedenen, von einander entfernten Stellen auf, und erst später entstehen Werke, welche eine vollständigere Kenntniss des ganzen gothischen Systems verrathen. Die Mittheilung geschah also nicht vermöge der Berührung benachbarter Gegenden, sondern durch einzelne wandernde Bauleute, welche, zufällig oder schon durch den Ruf der französischen Schule bestimmt, sie an der Quelle kennen gelernt hatten und bei ihrer Rückkehr das Erlernte mit grösserer oder geringerer Accomodation an deutsche Gewohnheiten in Anwendung zu bringen suchten.

Schon die erste Spur eines solchen französischen Einflusses treffen wir nicht am Rheine, sondern fern von den Gränzen, an der Elbe und zwar am Dome zu Magdeburg. Eine Feuersbrunst, welche im Jahre 1207 die ältere, vielleicht noch aus der Stiftungszeit unter Otto dem Grossen herstammende Kirche einäscherte, veranlasste einen Neubau, der im Jahre 1234 zur Vollendung des Chores führte. Die Details dieses Chores, mit dem wir uns hier allein beschäftigen, da der Bau des Langhauses späterer Zeit angehört, entsprechen im Ganzen dem deutschen Uebergangsstyle; im Inneren Ringsäulen, Kelchkapitäle mit conventionellem oder knospenförmigem Blattwerk oder mit jener üppigen, würfelartigen Ausladung, im Aeusseren façettenartig ausgearbeitete Rundbogenfriese. Alle diese

hergebrachten Details sind in grösster Vollendung und mit Liebe ausgeführt, namentlich die Kapitäle am Umgange des Chores von ausgezeichneter Schönheit. Daneben aber bemerken wir Spuren ungewöhnlicher Studien, der Eierstab und die Akanthusblätter, welche an Kapitälen und Gesimsen vorkommen, verrathen eine nähere Kenntniss antiker Formen; auch ist der Spitzbogen schon durchgängig selbst an den Fenstern angewendet. Völlig abweichend aber von allen deutschen Traditionen ist die Anlage des mit einem Umgange und Kapellenkranze versehenen Chores. Selbst der blosse Umgang war bisher in Deutschland nur ausnahmsweise und meist unter Umständen vorgekommen, welche eine besondere Veranlassung vermuthen lassen; so schon sehr frühe an der Kapitolskirche zu Köln, später an der Cistercienserkirche zu Heisterbach und am Dome zu Basel. Für die Anlage eines Umganges mit Kapellen war bisher die St. Godehardskirche zu Hildesheim das einzige, unbefolgt gebliebene Beispiel, und auch hier sind nur drei vereinzelte Kapellen angebracht *). Der Magdeburger Dom hat dagegen den geschlossenen Kranz von fünf radianten Kapellen, und zwar in sehr ähnlicher Weise wie an den gleichzeitigen französischen Kathedralen; der innere Chorschluss den Kapellen entsprechend fünfseitig, die Kapellen dreiseitig, über dem Umgange eine Gallerie und an dieser ausgebildete, von einem Satteldach bekrönte Strebepfeiler. Die Anlage hat namentlich eine grosse Verwandtschaft mit dem Chore der Kathedrale von Soissons, der in Frankreich zuerst von der bisher üblichen halbkreisförmigen Anordnung des oberen Chores und der Kapellen abwich, und bei welchem dieselben Polygone wie am Magdeburger Dome, nämlich das Zehneck und Achteck, zum Grunde gelegt sind. Da der Chor dieser Kathedrale

*) Vgl. den Grundriss Bd. IV, Abth. 2, S. 80.

im Jahre 1212 dem Dienst übergeben wurde, und der Bau zu Magdeburg höchst wahrscheinlich nicht unmittelbar nach dem Brande von 1207, sondern erst nach mehrjährigen Vorbereitungen begann, so ist eine Einwirkung des französischen Gebäudes der Zeit nach vollkommen möglich. Freilich finden sich aber auch nicht bloss in den feineren Details, sondern schon in der Ausbildung des Grundplanes vielfache Abweichungen. Die Pfeiler, welche die fünfseitige Wand des oberen Chores stützen, sind zwar in Magdeburg völlig wie in Soissons gestellt, nämlich die vier östlichen näher aneinander gerückt, die beiden westlichen weiter abstehend; aber es sind nicht wie dort Rundsäulen, sondern eckige Pfeiler, auf der Fronte mit Bündeln von Gewölbdiensten, auf den drei anderen Seiten mit einzelnen Halbsäulen besetzt und so kräftig gebildet, dass sie noch an den durch feste Mauern begränzten Polygonschluss erinnern. Auf den Kapitälen der Mittelsäulen sind verjüngte Säulenschäfte von polirtem Granit gestellt, die wohl aus dem älteren Bau herrühren und dieser Stelle noch einen mehr dem älteren Style entsprechenden Charakter geben. Die Kapellen sind im Inneren unter den Fenstern halbkreisförmig gebildet und erst oben dreiseitig; sie werden nicht durch keilförmige Strebepfeiler, sondern durch breite, im Inneren mit rohen Bruchsteinen ausgefüllte und nur äusserlich mit Hausteinen bekleidete Mauermassen begränzt, welche allerdings wohl geeignet sind, die Last der Gallerie und des Oberschiffes zu tragen, aber diesen Dienst noch nicht mit Leichtigkeit leisten. Das Rippengewölbe der Kapellen entspricht im Ganzen den frühgothischen französischen Kirchen; der Chorumgang ist noch mit glattem und rundbogigem Kreuzgewölbe bedeckt. Alles dies beweist, dass der Meister noch an romanischer Formbildung hing oder mit der Kraft des Strebesystems und den Vor-

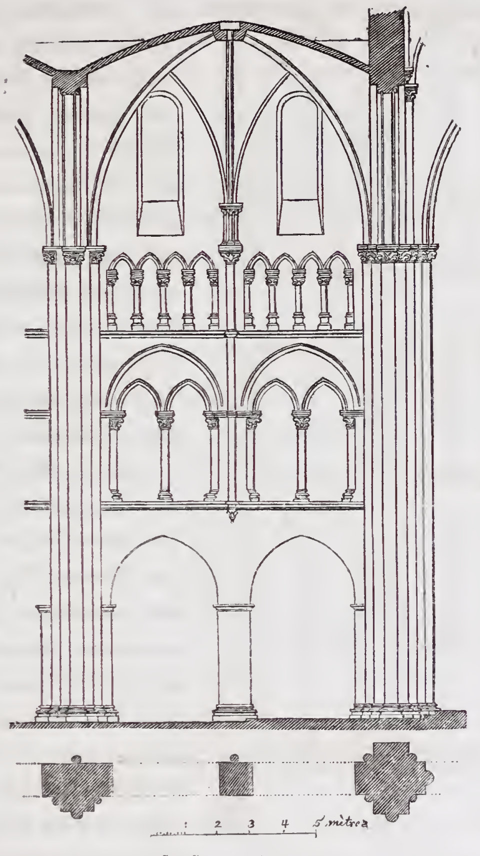
theilen des spitzbogigen Rippengewölbes noch nicht so vertraut war, wie seine Zeitgenossen in Frankreich, steht aber der Vermuthung, dass die Plananlage von dort entnommen sei, keineswegs entgegen.

Sehr viel deutlicher ist die Verwandtschaft mit einem bestimmten französischen Bau an einer berühmten deutschen Kirche, welche nicht lange nachher, aber ziemlich weit entfernt von dem Magdeburger Dome, entstand, an der Stiftskirche St. Georg zu Limburg an der Lahn. Der Baumeister derselben ist aus der rheinischen Schule hervorgegangen; die Zwerggallerie, die Bekrönung der Thürme mit einzelnen Giebeln, die Knospenkapitäle, die prachtvollen Laubgewinde an den Archivolten des Portals und überhaupt alle Ornamente gehören ihr an; selbst die grossartige Gesammtanlage mit zwei mächtigen Westthürmen, vier kleineren Thürmchen an den Kreuzfaçaden, und einem hohen und schlanken achteckigen Thurme auf der Vierung des Kreuzes ist in ihrem Geiste erfunden und ausgeführt. Der Grundplan ist noch ganz der einer gewölbten romanischen Basilika, mit starken Aussenmauern, quadratem Gewölbe in Haupt- und Nebenschiffen, nur darin von ähnlichen rheinischen Bauten abweichend, dass die Apsis des Chores mit einem Umgange umgeben ist. Auch die Anordnung der unteren Theile des Mittelschiffes trägt noch den Charakter des rheinischen Styles und stimmt namentlich mit der St. Quirinskirche in Neuss im Wesentlichen überein. Wie in dieser sind auch hier die Zwischenpfeiler einfach viereckiger Gestalt, die auf ihrem Kämpfergesimse ruhenden Arcaden spitzbogig mit eckiger Leibung, wie dort ruht auf den niedrigen Seitenschiffen eine Gallerie mit zweitheiligen, spitzbogigen, von einem breiteren Spitzbogen mit undurchbrochenem Bogenfelde überwölbten Oeffnungen. Allein die gewölbtragenden Pfeiler sind kräftiger gebildet,

nicht mit einer einfachen Halbsäule auf der Frontseite, sondern mit einer pilasterartigen Vorlage und zwei Ecksäulen ausgestattet, die quadraten Gewölbe durch eine Mittelrippe in sechs hochansteigende, entschieden spitzbogige Kappen getheilt, die Rippen kräftig und schon mit birnförmiger Zuspitzung profilirt. Vor allem aber ist bemerkenswerth, dass ein Triforium von gleichhohen, schwach zugespitzten Arcaden über der Gallerie hinläuft, welches die Wand zwischen dieser und den rundbogigen Oberlichtern, die hier an die Stelle der rheinischen Fächerfenster getreten sind, völlig ausfüllt. Gallerien über den Seitenschiffen sind, wie wir gesehen haben, dem rheinischen Uebergangsstyle wohl bekannt, auch Triforien kommen nicht selten vor, wenn auch meistens nur als Blendarcaden, nicht als wirkliche Gänge. Für die, einigermaassen pleonastische Verbindung beider Formen aber giebt es am Rheine und überhaupt in Deutschland kein zweites Beispiel *). Ueberhaupt kennen wir diese Verbindung nur an einer kleinen Gruppe belgischer und französischer, der Picardie und Champagne angehörigen Kirchen, an den Kathedralen von Tournay, Noyon und Laon, in St. Remy zu Rheims und Notre-Dame von Châlons und am Chore der Abteikirche zu Montierander. Wir werden daher auf eine Beziehung zu diesen Kirchen hingewiesen und finden, wenn wir St. Georg zu Limburg mit ihnen vergleichen, mit einer von ihnen, nämlich mit der Kathedrale von Noyon, eine so grosse Uebereinstimmung, dass wir an einen engeren Zusammenhang beider Bauten nicht zweifeln können **). Zwar hat die Kirche von Noyon statt des Zwi-

*) Nur in der Kirche zu Boppard findet sich etwas Aehnliches, indessen sind doch nur vereinzelte, unter das Dach der Seitenschiffe führende Oeffnungen, nicht fortlaufende Arcadenreihen über der Gallerie angebracht, so dass die Wirkung eine ganz andere ist.

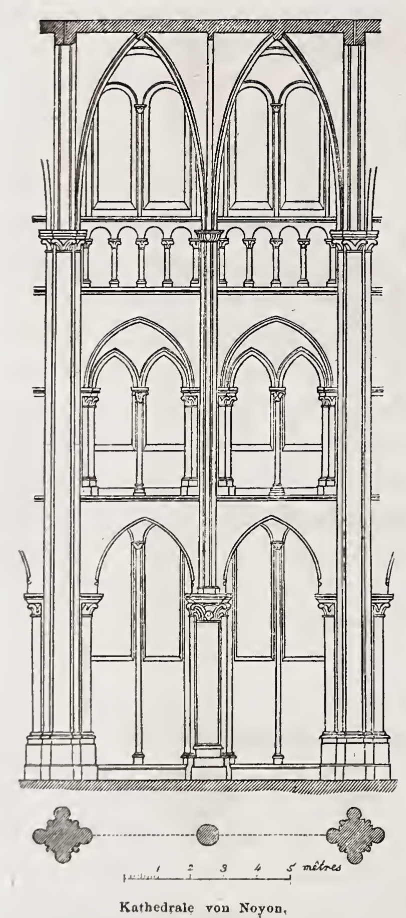
**) Vortreffliche Abbildungen der Kirche von Limburg sind in



St. Georg, Limburg.

schenpfeilers eine Rundsäule, auch stehen die rundbogigen Oberlichter dort eng gekuppelt, hier einzeln unter jeder Abtheilung des Gewölbes. Aber die Bildung der Gallerie-öffnungen, die Zahl der Triforienbögen, die Anordnung

Moller's Denkmälern Theil II, der Kathedrale von Noyon in Vitet's Monographie über dieselbe und in der Voyage dans l'ancienne France, Picardie, gegeben. Ich glaube mich zu erinnern, dass Daniel Ramée irgendwo auf die Aehnlichkeit beider Kirchen aufmerksam gemacht hat, bin aber nicht im Stande nachzuweisen, wo dies geschehen.



Kathedrale von Noyon.

der sechstheiligen Gewölbe und der mit ihnen verbundenen Schildbögen sind gleich, und dem in Noyon von dem Kapitäl der Zwischensäule aufsteigenden Gewölbedienste entspricht in Limburg eine vom Fusse der Gallerieöffnung anhebende Halbsäule, so dass die Wirkung der schlanken, den einzelnen Arcaden entsprechenden Wandfelder fast ganz dieselbe ist. Die Bauzeit der Limburger Kirche fällt, wie wir mit ziemlicher Sicherheit annehmen können, zwischen **1213** und **1242** *), wo die Kathedrale von Noyon wahrscheinlich der Vollendung nahe, jedenfalls so weit vorgeschritten sein musste, dass sie als Vorbild dienen konnte.

*) Müller's Beiträge I, 41. Eine in einem Reliquienkästchen im Hauptaltare der Kirche gefundene, mit dem Siegel des Erzbischofs Dietrich von Trier (1213 — 1242) versehene Schrift, nennt den Grafen Heinrich als Erbauer der Kirche. Dieser Graf Heinrich (von Nassau) starb um 1251, hatte aber schon 1209 an einem Turniere Theil genommen, so dass, da die Ausstellung jener Schrift wahrscheinlich erst bei der Weihe erfolgt ist, die Gründung des Baues möglicherweise auch vor dem Regierungsantritte des Erzbischofs, von 1209 an, stattgefunden haben kann.

Da eine kirchliche Verbindung beider geistlichen Stifter nicht wohl denkbar ist, da auch die Rheinlande, aus denen der Meister von St. Georg zu stammen scheint, kein Gebäude enthalten, welches eine Vermittelung bilden könnte, so bleibt nichts übrig, als auch hier bei den oberen Theilen der Kirche das Hinzutreten eines Meisters anzunehmen, der in Frankreich und namentlich an jener Kathedrale Studien gemacht hatte. Wahrscheinlich kannte er aber auch andere französische Kirchen, wie dies die grosse Fensterrose an der Façade, deren die Kathedrale von Noyon entbehrt, anzudeuten scheint.

In den Rheinlanden finden wir die erste Spur der Kenntniss des französisch-gothischen Styles an dem zehneckigen Theile der Stiftskirche St. Gereon zu Köln, der auf den Fundamenten eines älteren, wohl noch aus römischer Zeit stammenden Baues in den Jahren 1212 bis 1227 aufgeführt wurde *). Er hat nämlich schon hohe, spitzbogige und zweitheilige Fenster mit einer maasswerkartigen Durchbrechung des Bogenfeldes und frei aufsteigende, durch einen Bogen die Kuppel stützende Strebepfeiler, beides Neuerungen, denen wir hier zum ersten Male auf deutschem Boden begegnen, die aber hier noch völlig vereinzelt neben den fächerförmigen Fenstern, den wiederholten Rundbogenfriesen, der Zwerggallerie mit dem Plattenfriese und anderen Details des rheinischen Styles erscheinen. Das Gebäude gehört daher auch ungeachtet jener gothischen Elemente in seinem Totaleindrucke noch ganz diesem Style an. Ohne Zweifel hatte nur die schwierige Aufgabe, eine so grosse und hohe Kuppelwölbung

*) Vgl. v. Quast in den Jahrb. der rhein. Alterthumsfreunde Heft XIII, S. 168, und die daselbst S. 184 angeführte alte Nachricht, welche das Jahr 1227 als das der Vollendung des Gewölbes ausser Zweifel setzt. Sonstige Nachrichten und Abbildungen bei Boisserée, Niederrhein, S. 34 und Taf. 61 ff.

genügend zu stützen, Studien des französischen Strebesystems und dadurch auch die Aufnahme der hohen Maasswerkfenster veranlasst.

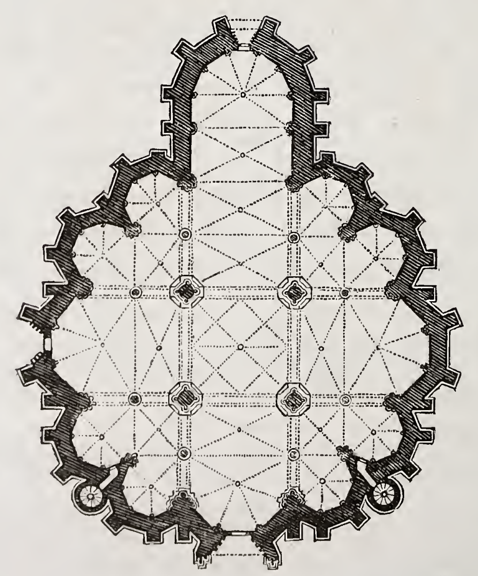
Während die bisher erwähnten Gebäude ungeachtet mancher Einzelheiten des gothischen Styles das Gepräge des deutschen Uebergangsstyles tragen, dessen Mannigfaltigkeit durch diese neuen Elemente nur vermehrt wird, nahmen die Dinge nun eine andere Gestalt an. Es fanden sich Meister, welche nicht bloss Einzelnes, sondern die tiefere Bedeutung des neuen Systems aufgefasst hatten und zur Geltung brachten. Noch in demselben Jahre 1227, in welchem das Kuppelgewölbe von St. Gereon geschlossen wurde, begann der erste Bau in wirklich gothischem Style, die Liebfrauenkirche in Trier. Der gesteigerte Mariencultus dieser Zeit begnügte sich nicht damit, der heiligen Jungfrau Altäre in den bestehenden Kirchen zu errichten oder ihr diese Kirchen selbst zu widmen, sondern verlangte eigene Gebäude für ihren ausschliesslichen Dienst, welche dann neben den weiten und ernsten Hallen der Hauptkirche als besondere Kapellen oder kleinere Kirchen errichtet und ihrem Zwecke gemäss möglichst anmuthig und reich ausgestattet wurden. Eine solche wurde nun auch dem alten Dome zu Trier, den wir als eine Stätte fortdauernder lebendiger Bauthätigkeit schon kennen gelernt haben und der uns schon feste Daten für den Beginn und die weiteren Fortschritte des Uebergangsstyles gewährt hat, angefügt *). In England und Frankreich pflegte man

*) Schmidt, a. a. O. Lief. 1, dessen Text und Abbildungen hier überall als Quelle gelten, nimmt S. 13 auf die Autorität der Herausgeber der Gesta Trevirorum an, dass die Liebfrauenkirche nur eine Erneuerung einer älteren Marienkirche auf derselben Stelle sei. Allein die Urkunde vom Jahr 1243, auf welche sich diese Annahme stützt, rechtfertigt sie nicht. Der Erzbischof von Köln bewilligt in derselben die Sammlung von Beiträgen für die ecclesia beate Marie Virginis glo-

diese Kapellen gewöhnlich in länglicher Gestalt an der Ostseite der Kathedralen anzubringen. Hier nöthigte die Lage der älteren Klostergebäude zu einem anderen Plane; man hatte über einen Raum auf der Südseite des Domes von etwa quadratischer Gestalt zu verfügen, der zu einer kreisrunden oder polygonen Anlage einlud. Dies letzte lag dem Geiste des Uebergangsstyles nahe; man würde, wenn man den alten Traditionen gefolgt wäre, die Mauern als Seiten eines Polygons mit Anschluss einer Chornische gebildet, und eine mittlere Kuppel auf Pfeilern, welche den Winkeln des Polygons entsprachen, errichtet haben. Ein solcher Plan genügte jedoch den Ansichten des Meisters nicht; er hatte ohne Zweifel seine Schule in Frankreich gemacht, war von dem Geiste des gothischen Styles durchdrungen und kam dadurch auf den Gedanken, die Umfangsmauern nicht als einfache Polygonseiten zu bilden, sondern jede derselben wieder in polygoner Gestalt hervortreten zu lassen und diese einzelnen Nischen in der Weise des französischen Kapellenkranzes zu verbinden. Die gewöhnliche Form desselben war aber doch dem Zwecke nicht entsprechend; eine innere Pfeilerstellung nebst Umgang und dahinter angebrachten Kapellen gleicher Grösse würde den inneren Raum zu sehr beschränkt haben und liess sich mit der polygonen Gestalt, welche eine wenig-

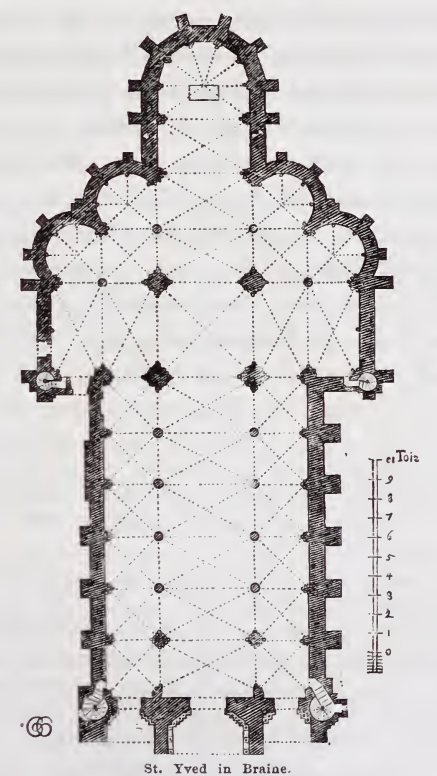
riose majoris in Treveris, que caput mater et magistra est omnium ecclesiarum provincie Trevirensis, welche in Folge des Alters eingestürzt und in schönem und grossartigem Style neu erbaut sei, aber der Vollendung bedürfe (vgl. die Urkunde selbst auf dem letzten Blatte des ersten Bandes der neuen Ausgabe der Gesta Trevirorum). In dieser Weise konnte er aber nur von dem Dome selbst reden, den er, wenn auch nicht ganz genau, aber dem vorherrschenden Gebrauche entsprechend als Kirche der heiligen Jungfrau benennt. Es scheint daher, dass bei der Redaction des Ablassbriefes der Gegenstand, welcher der Vollendung bedurfte, nicht genau bekannt war, was in ähnlichen Urkunden nicht selten vorkommt.

stens annähernde Gleichheit der gegenüberliegenden Theile des Umfanges erforderte, nicht recht vereinigen. Er zeichnete daher zwei sich im rechten Winkel durchkreuzende Hauptschiffe gleicher Länge, gab jeder Endseite dieser Kreuzarme einen polygonförmigen Schluss und zog die zwischen denselben entstehenden Quadranten in das Innere, indem er sie durch je zwei kleinere polygonförmige Nischen abschloss, so dass das Ganze eine Art von Rotunde bildet. Die grossen Pfeiler an der Vierung tragen einen Thurm, die Wände der Hauptschiffe sind hoch hinaufgeführt, die dreieckigen Räume und Nischen zwischen den Armen des Kreuzes haben die Höhe gewöhnlicher Seitenschiffe. Die Peripherie besteht daher aus zwölf, nämlich aus vier grösseren und acht kleineren Nischen, der obere Bau lässt ein griechisches Kreuz nur mit verlängertem Chorraum und mit Ausfüllung der Ecken erkennen, und



Liebfrauenkirche in Trier.

der Grundriss gleicht ungefähr, in welcher Richtung man ihn auch betrachte, der Zusammenstellung zweier Choranlagen französischen Styles. Man kann nicht im Mindesten zweifeln, dass der Meister solche Anlagen kannte und ihnen nachstrebte; ja, es scheint sogar, dass er ein bestimmtes Vorbild im Auge hatte. Es ist dies die Stiftskirche St. Yved in Braine bei Soissons, die ich oben beschrieben und bemerkt habe, dass sie gewissermaassen eine Verschmelzung französischer und deutscher Gewohnheiten, des Kapellenkranzes mit dem Chorschluss ohne Umgang, darstellte. Die Kirche von Braine ist zwar kein Polygon-



St. Yved in Braine.

bau, sie hat das gewöhnliche Langhaus und rechtwinkelig gestellte Kreuzarme, aber der Chor gleicht dem der Liebfrauenkirche durchweg, auch in den Verhältnissen des weiter hervortretenden, mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossenen Altarraumes und der einzelnen Abtheilungen der Gewölbanlage so vollständig, dass man ein zufälliges Zusammentreffen unmöglich annehmen kann. Die französische Kirche ist in den Jahren 1180 bis 1216 erbaut, also älter als die Liebfrauenkirche, und wir müssen daher annehmen, dass der deutsche Meister sie gekannt und benutzt hat *). Diese Uebereinstimmung beider Kirchen erstreckt sich aber keinesweges auf die Details, welche in St. Yved ziemlich roh und in der schweren Weise des frühgothischen Styles, in der Liebfrauenkirche dagegen theils an rheinische Uebergangsbauten erinnernd, theils im Geiste des gothischen Styles sehr viel feiner entwickelt sind. Die Pfeiler an der Vierung sind kantonirte Rundsäulen, die hier zum ersten Male auf deutschem Boden erscheinen, die übrigen einfache, überaus schlanke Säulen, diese auf rundem, jene auf achteckig gestaltetem Sockel, welcher die Rundung des Kernes in die Achsenlinien des Gebäudes überleitet. Das Maasswerk der zweitheiligen Fenster ist noch sehr einfach und gleicht dem in Notre-Dame von Paris **), indem der (hier in-

*) Das Verdienst, die Aehnlichkeit beider Kirchen entdeckt zu haben, scheint Herrn Mertens zu gebühren, der in seinen zu Düsseldorf 1841 gehaltenen Vorlesungen zuerst darauf aufmerksam machte, und mich dadurch veranlasste, bei einer späteren Reise in Frankreich St. Yved zu besuchen.

**) Ich benutze diese Gelegenheit, um nachträglich zu der Beschreibung von Notre-Dame von Paris zu bemerken, dass, wie man bei der Restauration entdeckt hat, die Oberlichter ursprünglich einfache Lancetform hatten, und die jetzigen Maasswerkfenster erst später, jedoch wahrscheinlich schon im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, noch vor der Vollendung des Baues, eingebrochen sind. Guilhermy, Itinéraire archéologique de Paris (1855), S. 80, und Violet-le-Duc, Dictionnaire I, S. 193, mit Abbildung der früheren Anordnung.

dessen durch einen Sechspass belebte) Kreis nach Verhältniss der Bögen etwas zu gross gehalten ist. Dagegen ist die Bildung des Kapitäls schon mehr dem Geiste des neuen Styles entsprechend, als in den Kathedralen von Rheims und Amiens, ein den ganzen Pfeiler mit Einschluss der Halbsäulen in stets gleicher Höhe umfassendes schmales Gesims, das mit zwei Reihen theils auf ihren Stielen stehender, theils frei angelegter Blätter geschmückt ist. Die Profile der Gurten und Bögen sind sämmtlich schon leicht und tief unterhöhlt und zum Theil birnförmig, die Rippengewölbe mit grosser Kühnheit meisterlich ausgeführt. Das Aeussere ist durchweg an allen Winkeln der Nischen mit Strebepfeilern bewehrt, die mit einfacher Abdachung schliessen; Strebebögen sind nicht vorhanden, aber auch nicht nöthig, da halbkuppelförmige Gewölbe von allen Seiten nach der Mitte zu stützend anstreben. Die Pfeiler haben sämmtlich leichte Schaftringe, die aber nicht auf mittlerer Höhe stehen, sondern dem Kafsimse der unteren und oberen Fenster entsprechen. Auch haben die hohen Pfeiler sowohl unten bei dem Ansatze der Scheidbögen, als oben bei dem der Gewölbe ihre Kapitälgesimse, so dass vier Horizontallinien durch das ganze Innere fortgeführt sind, was bei dem leichten Ueberblick über sämmtliche Pfeiler, den die Rundgestalt gewährt, sehr vortheilhaft wirkt. Sämmtliche Portale sind rundbogig. Das Hauptportal auf der Westseite hat schon nach französischer Weise an den Seitenwänden grosse Statuen unter Baldachinen, in den fünf Archivolten Statuetten. Die beiden anderen, das eine vom Dome, das andere vom Kreuzgange her in die Kirche führend, schliessen sich dagegen noch an romanische Bildung an, indem ihre schrägen Gewände mit schlanken, zum Theil mit Schaftringen versehenen Säulen, ihre Archivolten mit reichen Kränzen besetzt sind. Das letzterwähnte Portal

hat sogar im Bogenfelde nicht wie die anderen historische Reliefs, sondern einen bloss decorativen Kleeblattbogen von Weinlaub. Sämmtliches Laubwerk ist aber keinesweges romanisch stylisirt, sondern sogar leichter, kühner und mit deutlicherer Nachahmung einheimischer Pflanzen gearbeitet, als in den gleichzeitigen französischen Kirchen. Wir erkennen also in allen Beziehungen einen Meister, der sehr frei und selbstständig verfuhr. Er hatte sich mit dem französisch-gothischen Style vertraut gemacht und war für ihn begeistert, aber diese Begeisterung machte ihn nicht zum sclavischen Nachahmer. Schon die Benutzung eines blossen Chores zu der Rotundengestalt der Liebfrauenkirche ist so sinnreich und genial, dass sie einer völlig neuen Schöpfung gleichgestellt werden kann. Erwägt man dabei, dass die Choranlage von St. Yved gewissermaassen die Mitte zwischen dem französischen Kapellenkranze und dem in Deutschland üblichen einfachen Chorschlusse hält, dass sie in Frankreich ganz isolirt dasteht, dass dagegen in Deutschland später und, soviel wir ersehen können, unabhängig von St. Yved und von der Liebfrauenkirche, bloss durch die Verschmelzung gothischer und deutscher Elemente mehrmals ganz ähnliche Anlagen entstanden sind *), so könnte man auf die Vermuthung kommen, dass schon jene französische Choranlage das Werk eines deutschen, aber in französischer Schule gebildeten Meisters gewesen,

*) An der Stiftskirche in Xanten und in etwas vereinfachter Weise an den Kirchen zu Ahrweiler und Oppenheim, die sämmtlich unten besprochen werden. Ausserhalb Deutschlands finden sich solche Choranlagen in Belgien und in Lothringen; die von St. Bavo in Gent gleicht genau der von Xanten (Wiebeking Taf. 86), die von St. Gengoul in Toul genau der von Oppenheim. Indessen gehörte Gent wie Xanten damals zur Kölner, Toul wie Oppenheim zur Mainzer Provinz, so dass hier unbedenklich eine durch geistliche Verbindung vermittelte Einwirkung der östlichen Kirchen auf die westlichen angenommen werden kann.

der dann später dasselbe Motiv in reicherer Weise an der Liebfrauenkirche anwandte. Jedenfalls aber, wenn dies nicht der Fall war, beweist schon die Wahl jenes halbdeutschen Vorbildes eine ungewöhnliche Klarheit und Sicherheit des künstlerischen Bewusstseins, die uns denn auch überall in der Ausführung entgegentritt. Der Meister wagt es, die in Frankreich längst aufgegebene Form des rundbogigen Portals beizubehalten, weil sie dem anmuthigen Charakter seines Werkes zusagt, er geht in der Bildung des Kapitäls im Geiste des gothischen Styles weiter, als die meisten seiner französischen Zeitgenossen, er wendet sich, wo ihn weder die deutschromanische noch die französische Ornamentik befriedigen, unmittelbar an die Natur. Er verräth an keiner Stelle die Mattigkeit des Nachahmers; jede Linie der Profilirung, jedes kleinste Detail athmet vielmehr eine Wärme der Empfindung, welche dem ganzen Werke einen Charakter der Jugendfrische und anspruchloser Schönheit verleiht, die jeden empfänglichen Beschauer entzückt. So trat also der gothische Styl, obgleich von französischen Vorbildern hergeleitet, schon bei seinem ersten Erscheinen auf deutschem Boden mit voller Selbstständigkeit und mit tieferem Verständniss des Princips auf; der deutsche Geist behandelte ihn nicht als eine fremde, fertige Schöpfung, sondern als sein Eigenthum.

Sehr interessant ist auch der Kreuzgang des Domes *), dessen Kapitäle und Profile zum Theil mit denen der Liebfrauenkirche so genau übereinstimmen, dass man sie für Arbeiten desselben Meisters halten möchte, dessen eigenthümliche Mischung romanischer und gothischer Elemente aber zweifelhaft macht, ob er später oder früher entstanden ist. Seine dreitheiligen Lichtöffnungen sind nämlich rundbogig, und zwar in der Art, dass der Umfassungsbogen

*) Vgl. Schmidt a. a. O. Lief. 2, Taf. 3 und 7, S. 45 und 61.

des ganzen Fensters und die beiden äusseren Bögen überhöht sind, während der mittlere niedriger gehalten ist und eine Kreisöffnung mit einem Sechspasse trägt. Wir sehen also den Rundbogen mit Maasswerkformen verbunden, welche die Kenntniss des gothischen Styles voraussetzen, wie denn auch die regelmässigen Strebepfeiler und die schon unterhöhlten Profile der Gewölbrippen darauf hindeuten. Nur an einer auf der Westseite des Kreuzganges und unmittelbar neben der Liebfrauenkirche angebauten Kapelle haben die Lichtöffnungen (bei übrigens gleicher Anordnung und mit Beibehaltung des Halbkreises an dem mittleren Bogen, welcher den Kreis trägt) durchweg Spitzbögen. Im Jahre 1215 wurde, zufolge einer Ueberlieferung, das an den Kreuzgang anstossende Refectorium hergestellt *), aber noch im Jahre 1258 bewilligte Papst Alexander IV. einen Ablass zu Gunsten der Trierer Domkirche, in welcher ausdrücklich das „Kloster" als vor Alter verfallen bezeichnet wird **). Indessen ist diese letzte umfassende Bezeichnung nicht gerade auf den Kreuzgang, sondern auf andere Klostergebäude, vielleicht auf jene erwähnte Kapelle zu beziehen, welche ihrer Lage nach erst nach Beendigung der Chornische der Liebfrauenkirche erbaut sein kann, so dass die rundbogigen Theile des Kreuzganges früher, zum Theil vor, zum Theil während des Baues dieser Kirche entstanden sein mögen. Sie geben einen merkwürdigen Beweis, wie man um diese Zeit die Elemente beider Style zu verschmelzen suchte.

*) Schmidt a. a. O. S. 46.

**) In den Annales archéologiques XII, p. 161 wird der Text dieser bis dahin unedirten Urkunde mitgetheilt. Die Worte: „ecclesia et claustrum nimia vetustate consumptum" sind wieder offenbare Uebertreibungen der Ablassurkunde und lassen daher den wahren Sinn zweifelhaft, zumal das Wort „claustrum" alle Gebäulichkeiten des Domstiftes umfasst.

Um 1243 war, wenigstens nach überlieferter und wahrscheinlicher Annahme, der 1227 angefangene Bau der Liebfrauenkirche beendet, ohne dass bis dahin in der Rheinprovinz ein anderer bedeutender Neubau im neuen Style begonnen war. Wohl aber können wir an näheren und entfernteren Stellen bemerken, wie zu bereits in romanischer Weise angefangenen Bauten Schüler der Trierer Hütte hinzugetreten sind, welche nun in mehr oder weniger umfassender Weise das dort Erlernte zur Geltung brachten. Sehr auffallend erscheint dies an der benachbarten Klosterkirche zu Offenbach am Glan, deren Bau am Ende des zwölften oder am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts in romanischer Weise begonnen, aber unterbrochen war, und nun später von den im neuen Style gebildeten Werkleuten so rücksichtslos fortgesetzt wurde, dass sie auch solche Bögen, die schon in romanischer Profilirung angefangen waren, in gothischer beendeten *). Die Gewölbrippen, Fensterbildungen und Strebepfeiler des Kreuzschiffes und Chores lassen keinen Zweifel, dass diese Werkleute aus der Hütte zu Trier hervorgegangen waren. Ebenso finden wir dieselbe Schule an entfernteren Orten des Mosel- und Rheinthales. In der Stiftskirche zu Carden, wo der Chor und das Kreuzschiff zwar mit spitzbogigen Arcaden und Gewölben, aber sonst in romanischer Weise errichtet waren, hat das Langhaus, obgleich gewiss eine unmittelbare Fortsetzung des Baues, kantonirte Rundsäulen mit Blattkapitälen und hoch hinaufgehendem Mitteldienste, und dabei an den noch in schwerer Form angelegten Scheidbögen einzelne birnförmige Profile; es ist in der That schon gothisch, wenn auch noch mit romanischer Haltung. Aehnlich, aber viel edler und bedeutender und zugleich von stärkerem Einfluss der Liebfrauenkirche

*) Schmidt a. a. O. Lief. 3.

zeugend, ist die St. Martinskirche zu Münstermaifeld. Der Chor ist wieder in Uebergangsformen erbaut, die aber hier schon dem Gothischen sehr nahe stehen. Zwar hat er an seinem unteren Stockwerke den Bogenfries und unter dem Dache die Zwerggallerie, aber beide schon mit spitzen Bögen. Er schliesst fünfseitig aus dem Zehnecke, aber seine Ecklisenen, deren Aussenlinien dem Winkel der beiden von ihnen berührten Polygonseiten parallel laufen, sind so stark gebildet, dass sie fast die Bedeutung von Strebepfeilern haben, und oben zu Spitzbögen verbunden, in welchen die hohen spitzbogigen Fenster in vertieftem Felde, also in einer bloss ausfüllenden Mauer, stehen. Im Inneren sind die Ecken mit zierlichen, von Ringen durchschnittenen Säulenbündeln besetzt, die vor den Fenstern über dem stärkeren Unterbau einen Umgang bilden. Das Langhaus dagegen, mit niedrigen Seitenschiffen und drei schmalen Gewölbfeldern des Mittelschiffes, ist in allen Beziehungen ein gelungenes Werk des frühgothischen Styles. Die kantonirten Rundpfeiler, mit ziemlich kurzer Kernsäule aber hoch hinaufgehendem Mitteldienste, haben wie in der Liebfrauenkirche niedrige Laubkapitäle und eine rautenförmige Basis, sind aber zum Theil schon entwickelter wie dort, indem der Mitteldienst am westlichen Pfeilerpaare von unten auf, am östlichen wenigstens oberhalb des Kapitäls der Kernsäule von zwei Gurtträgern flankirt ist. Die Maasswerkfenster gleichen völlig den einfacheren in Trier; Scheidbögen und Gewölbgurten sind von guter, selbst eleganter gothischer Profilirung. Die Strebepfeiler und Strebebögen endlich sind noch sehr schlicht gehalten. Ueber die Zeit des Baues wissen wir nur, dass derselbe 1225 begonnen ist, und erst 1330 ganz beendet sein soll. Ohne Zweifel bezieht sich die erste Jahreszahl auf den Chorbau, die zweite auf die Vollen-

dung des Kreuzschiffes, dessen grosse Maasswerkfenster einer späteren Zeit angehören, während das Schiff mit seinen schönen, frühgothischen Formen wohl unmittelbar nach dem Chore, etwa um 1240, in Angriff genommen sein wird. Etwas früher mag der Chorbau fallen, welcher der älteren Pfeilerbasilika zu Hirzenach (zwischen Boppart und St. Goar) um diese Zeit angefügt ist. Er ist fünfseitig aus dem Achteck, in den Ecken mit ziemlich reich gebildeten Bündelpfeilern, dazwischen mit zweitheiligen Maasswerkfenstern wiederum nach Art der Liebfrauenkirche, an beiden aber, an Pfeilern und Fenstern, die einzelnen Säulchen noch sehr selbstständig und mit fast voller Rundung hervortretend. Die Gewölbgurten sind von guter birnförmiger Profilirung, unter den Fenstern ist aber eine sehr derbe und noch an romanische Behandlung erinnernde Arcatur angebracht. Aehnliche Pfeiler, Fenster und Profilirungen finden sich auch in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Coblenz, jetzt Militairmagazin, welche im Jahre 1245 einen Ablassbrief zur Förderung des Baues erhielt, und wenn auch in sehr roher Weise an der etwa gleichzeitigen Carmeliterkirche zu Kreuznach *). Wir sehen also in allen diesen Bauten, die freilich sämmtlich nicht vor 1240 entstanden sein werden, den Einfluss der Liebfrauenkirche, wenn auch zum Theil noch in romanisirender Behandlung.

Früher als diese rheinischen Bauten, und noch während der Bauzeit der Liebfrauenkirche war aber ausserhalb des Rheinlandes und ziemlich entfernt von Trier, in Hessen, ein sehr viel bedeutenderes und ihr einigermaassen verwandtes Werk begonnen. Es ist dies die mit Recht

*) Notizen über alle diese Kirchen bei Kugler kl. Schr. II, 239 ff.

berühmte **St. Elisabethkirche zu Marburg** *), welche zwar erst 1283 vollendet, aber schon 1235 unmittelbar nach der Heiligsprechung der verehrten Fürstin mit dem Chore angefangen wurde und, geringe Verschiedenheiten abgerechnet, so sehr wie aus einem Gusse gebildet ist, dass ihr ein festgestellter Plan oder die Wirksamkeit einer durch einen hervorragenden Meister gestifteten Schule zum Grunde liegen muss. Ihre Anlage ist nicht wie die jener Frauenkirche eine ungewöhnliche; sie sollte nicht das Nebengebäude eines mächtigen Domes, sondern eine selbstständige, einer einheimischen, hochverehrten Heiligen gewidmete Kirche sein. Sie hat daher die herkömmlichen Theile, ein dreischiffiges Langhaus, Kreuzarme und Chor, alles aber mit manchen Neuerungen. Die Schiffe des Langhauses sind gleicher Höhe, die Kreuzarme schliessen dem Chore gleich mit polygonförmigen, durch fünf Seiten des Zehnecks gebildeten Nischen. Es ist also eine **Hallenkirche**, die erste des gothischen Styles, verbunden mit einer Choranlage kleeblattartiger Form; in einer Weise, wie sie im gothischen Style, selbst an der Kathedrale von Noyon, noch nicht vorgekommen war. Die Verhältnisse sind durchaus regelmässig; die Seitenschiffe von halber Breite des Mittelschiffes, die Höhe des letzteren unter dem Gewölbe der gesammten Breite gleich. Die Pfeiler, sechs auf jeder Seite, sind wie in Trier cylindrischen Kernes mit vier angelegten Halbsäulen, aber ohne Schaftring; die Kapitäle wie dort schmale Kapitälgesimse mit freiem, sich ablösendem Blattwerk. Zwei Reihen mässig grosser, zweitheiliger, mit einem einfachen Kreise über den inneren Bögen verzierter Fenster ziehen sich um das ganze Gebäude umher. Die Kreuzgurten der Gewölbe sind schon nach go-

*) Bekanntlich in Moller's Denkmalen Band II vortrefflich edirt. Vgl. auch Kugler kl. Schr. II, 161.

thischer Weise birnförmig profilirt, die Basis schliesst sich bei einigen Pfeilern der Rundung des Kernes und der Halbsäule an, während sie bei anderen, wie in der Liebfrauenkirche, bereits rautenförmige Gestalt hat. Das Ganze trägt einen durchaus harmonischen, aber auch primitiven Charakter.

Die Verwandtschaft mit jener Trierer Kirche ist unverkennbar. Nicht bloss die Pfeiler, das Maasswerk der Fenster und der Chorschluss mit fünf Seiten des Zehnecks weisen dorthin, sondern auch die Anordnung zweier Reihen gleicher, übereinander gestellter Fenster. In der Liebfrauenkirche besteht diese Anordnung nur in den höheren Theilen und zwar mit dem Zwecke, die unteren Fenster dieser höheren Theile als eine Fortsetzung der Fensterreihe in den niedrigen Theilen erscheinen zu lassen. Hier fehlte dieser Grund und es wäre bei der Anlage gleichhoher Schiffe viel natürlicher gewesen, nur ein schlankes Fenster in jeder Abtheilung anzubringen. Man darf daher vermuthen, dass bei der Neuheit solcher Anlage das Vorbild der Trierer Kirche und die Reminiscenz an die Doppelreihen der Fenster bei niedrigeren Seitenschiffen den Meister bestimmt haben. An der Liekfrauenkirche sind sämmtliche Portale, hier wenigstens die beiden kleineren Thüren der Seitenschiffe, welche unter den Fenstern liegen und mithin möglichst geringe Höhe erhalten mussten, rundbogig. Sie sind im Wesentlichen romanisch und zeigen, dass man diesen älteren Styl bei Annahme des gothischen noch sehr wohl zu handhaben wusste und keinesweges unbedingt verwarf *). Sehr auffallend ist die Nischengestalt der Kreuzarme. Die viereckige Anlage dieser Theile ist so natürlich, dass man sich nothwendig fragen muss, was den Meister bewogen haben mag, davon abzugehen. Bei

*) Wie dies schon Kugler a. a. O. S. 163 richtig bemerkt hat.

den früher beschriebenen romanischen Kirchen in und um Köln und an der Kathedrale von Tournay hing diese Anordnung mit dem Centralisationsgedanken zusammen, welcher Chor und Kreuz zu einer um die Kuppel gelagerten Gruppe verbinden wollte. Davon ist hier aber keine Spur; ein schwaches Thürmchen, ein sogenannter Dachreiter, bezeichnet den Kreuzungspunkt und das ganze Gebäude erstreckt sich hinter den Thürmen der Westseite in länglicher Gestalt und ununterbrochener Höhe. Der Grund, welcher den Meister bestimmte, muss daher ein anderer gewesen sein; vielleicht darf man annehmen, dass er den Abschluss des Ganzen durch polygone Nischen, wie ihn die französische Architektur in ihrem Kapellenkranze hatte, kannte, und etwas Aehnliches, aber ohne so weitschichtige Anlage, zu erlangen suchte. Jedenfalls gab diese Anordnung, wie in der Trierer Kirche, wenn auch in anderer Weise, eine Verschmelzung der französischen Nischenbildung mit dem deutschen Chorschlusse ohne Umgang. Ungeachtet aller Uebereinstimmung mit der Liebfrauenkirche kann man indessen nicht annehmen, dass beide von demselben Meister herstammen. Die Details sind andere, das Ganze athmet hier einen strengeren Charakter; der Meister ist sich des Princips der gothischen Kunst in vollem Maasse bewusst, er weicht aber in der Anwendung desselben noch mehr von der französischen Weise ab, als der Trierer. Grossentheils entstanden diese Abweichungen durch die Anordnung gleichhoher Schiffe, welche hier vermuthlich nach dem Vorgange der westphälischen Schule angenommen wurde; der kantonirte Rundpfeiler erhielt dadurch sofort eine andere Bedeutung, er wurde die einzige, unmittelbare Stütze der Gewölbe, hing mit keiner Oberwand, mit keinem auf sein Kapitäl zu stellenden Gewölbdienste zusammen. Das Kapitäl wurde zu

einem gleichmässig um die ganze Pfeilermasse herumlaufenden Gesimse, die Triforien, die Oberlichter fielen fort, die gesammte Anordnung des Inneren wurde einfacher. Die Anlage des Kapellenkranzes wäre, da es kein niedriges, um den höheren Chorraum herumzuführendes Seitenschiff gab, ein müssiger und unorganischer Zusatz gewesen. Der ganze ritterliche Prunk frei aufsteigender Fialen, kühner Strebebögen, breiter, reicheres Maasswerk erfordernder Fenster war ausgeschlossen. Dagegen trat das Verticalprincip in jenen einfacheren Pfeilern und hohen Seitenwänden, in den Strebepfeilern, welche ununterbrochen vom Boden bis zum hohen Dache aufsteigen, deutlicher zu Tage. Es war dadurch die Richtung auf eine schlichtere Behandlung aller Theile gegeben, welche weniger durch Mannigfaltigkeit und Kühnheit, als durch übersichtliche Anordnung, klare und strenge Gesetzlichkeit, richtige und harmonische Verhältnisse und Anmuth der Details zu wirken suchte. Schon die Annahme der Hallenform zeugt von der Neigung für eine solche Auffassung. Dass diese aber nicht bloss durch jene bedingt war, ergiebt sich aus der davon unabhängigen Façade. Denen der französischen Kirchen ist sie sehr unähnlich; der Schmuck der Statuen, der Arcadenreihen, der Rose fehlt; das Portal steigt nicht mit einem Spitzgiebel frei empor, sondern ist nur mit schlanken Säulchen, mit Archivolten, die noch nach dem Gesetze des romanischen Styles abwechselnd nackt und mit Blätterreihen verziert sind, mit einem Rankengewinde im Bogenfelde, sehr einfach, aber anmuthig geschmückt. Darüber bildet ein breiteres Fenster mit reichem Maasswerk die einzige Ausstattung der Wand unter dem Giebel des Mittelschiffes, während die beiden Thürme, durch kräftige Strebepfeiler begränzt und bloss durch schlanke Spitzfenster verziert, in schwacher Verjüngung aufsteigen und am

Fusse des achteckigen Helmes durch vier einfache Fialen abschliessen. Die ganze Façade ist also höchst anspruchslos und einfach, macht aber durch ihre klaren und regelmässigen Verhältnisse einen bedeutenden, würdigen und ernsten Eindruck und zeigt das Verticalprincip in einer Klarheit und Reinheit, wie kaum irgend ein anderes Gebäude.

Bei diesen Eigenschaften kann es nicht überraschen, dass die Bauhütte dieser Kirche einen bedeutenden Einfluss auf andere Bauten ausübte. Eine Reihe von Kirchen mit gleichhohen Schiffen und entschiedener Familienähnlichkeit beweist, wie lange man noch in Hessen diesem Vorbilde folgte. Die meisten derselben, wie die Marienkirche in Marburg selbst, die Kirchen zu Frankenberg, Grünberg, Alsfeld, Friedberg und die wiewohl zum Theil ziemlich primitive Formen enthaltende Kirche zu Wetter, sind erst nach der Vollendung der Elisabethkirche, zum Theil selbst im vierzehnten Jahrhundert und sogar in der Spätzeit desselben gegründet. Dagegen scheint die Cistercienserkirche zu Haina gleichzeitig mit der Elisabethkirche, vielleicht selbst früher als diese, begonnen zu sein *), da sie bei grosser Aehnlichkeit mit derselben zum Theil primitivere Formen enthält. Die Halbsäulen der Pfeiler haben noch, wie in der Liebfrauenkirche zu Trier, den Schaftring, das Maasswerk der Fenster und die Gewölbe sind nicht mit der Gleichheit und Sicherheit behandelt, wie in

*) Die Geschichte des Klosters ist ziemlich dunkel. Nach dem bei Jongelinus (Notitia abb. Ord. Cist. Lib. III, p. 60) abgedruckten Visitationsrezesse vom Jahr 1244 war das Kloster vor seiner Verlegung nach Haina an fünf anderen Stellen gewesen. Die Stiftung war indessen schon 1144 erfolgt und zufolge einer Urkunde von 1215 (bei Jongelinus und bei Gudenus Cod. dipl. nro. 164, p. 432) scheint die Verlegung nach Haina damals schon beschlossen. Nach Kuchenbecker, Annal. Hass. Coll. IV, p. 309, soll diese Verlegung im Jahre 1221 ausgeführt und der Bau der Kirche sogleich mit aller Macht angefangen und vollendet sein.

Marburg, man sieht sogar, dass die Bauleute hier an Ort und Stelle Erfahrungen und Fortschritte gemacht haben. Dass die Thürme fehlen und der Chor und dem entsprechend die Kreuzarme nicht wie in der Elisabethkirche polygonförmig, sondern rechtwinkelig geschlossen sind, erklärt sich schon aus der Sitte des Ordens und gestattet daher keinen Schluss auf das Zeitverhältniss beider Bauten.

Der Einfluss dieser Schule erstreckte sich sehr bald über die Gränzen von Hessen hinaus. Die Stiftskirche zu Wetzlar, deren Thurmanlage und Westportal aus früher romanischer Zeit stammen, lässt im Chore erkennen, dass der im Uebergangsstyle begonnene Bau während der Arbeit in gothischer Weise fortgeführt und mit Maasswerkfenstern und tiefer unterhöhlter Profilirung versehen, während das Langhaus sofort im Style der Elisabethkirche und mit gleichhohen Schiffen angelegt wurde *). Die Kirche zu Geissnidda in der Wetterau, welche zwar niedrige Seitenschiffe, aber theilweise wenigstens Pfeiler von ähnlicher Bildung hat wie die Marburger Kirche, zeugt von dem Einflusse, den diese hier auf einen im Uebrigen noch im Uebergangstyle ausgeführten Bau ausübte **).

Auch in Westphalen weist das früheste Beispiel gothischen Styles auf die hessische Schule hin. Es ist dies die reizende St. Nicolai-Kapelle zu Ober-Marsberg ***), im südlichsten Theile Westphalens, auf hohem Berge gelegen, von dem man die Spitzen der hessischen Gebirge in ziemlicher Nähe sieht. Der Chor, geradlinig geschlossen, hat Eckpfeiler mit rechtwinkeligen Auskan-

*) Vgl. Kugler kl. Schr. II, 165.

**) Gladbach, Forts. von Moller's Denkm. Taf. 16 — 17.

***) Lübke a. a. O. S. 233, Taf. 17 und 15.

tungen, Ringsäulen mit dem Eckblatt der Basis, im Aeusseren Lisenen mit spitzbogigen Wandarcaden, in denen Reliefköpfe angebracht sind; er trägt noch ganz das Gepräge des Uebergangsstyles. Das Langhaus dagegen, drei fast gleichhohe Schiffe von je zwei Gewölbfeldern, hat völlig gothische Form und, wie die Elisabethkirche, Rundpfeiler mit vier vom Boden aufsteigenden Halbsäulen, zwischen denen aber noch, um den kleineren Raum reicher zu schmücken, vier kleinere auf Consolen ruhende Dienste angebracht sind. Einzelne romanische Reminiscenzen sind mit gothischen Formen von höchster Vollendung gemischt. Die Gewölbrippen sind noch rund profilirt, die Basis ist noch der attischen Basis ähnlich, aber die Kapitäle und Consolen haben schon die Nachahmung natürlicher Blätter und Früchte im reinsten Style, und die Fenster zeigen ein zwar noch einfaches, aber wohlgebildetes Maasswerk. Auch stehen Chor und Schiff ungeachtet der Verschiedenheit des Styles in vollster Harmonie, in beiden dieselbe stylvolle Haltung, dieselbe Freiheit und Wärme der Ausführung. Der Uebergang von einem Style zum andern ist nicht gewaltsam, wenn auch rasch; man glaubt es wahrzunehmen, wie derselbe Meister durch seine Studien schon für die Aufnahme des neuen Styles vorbereitet, während des Baues zu näherer Kenntniss desselben gekommen, und sofort zur Anwendung geschritten ist. In der That übertrifft dies kleine Gebäude vielleicht alle gleichzeitigen und früheren Bauten Westphalens an Feinheit und Geschmack der Behandlung, und man mag daher wohl annehmen, dass der Einfluss aus dem benachbarten Hessenlande, wo gerade jetzt die Elisabethkirche zu Marburg in ähnlichen reinen Formen entstand, einen begabten jüngeren Meister zu diesen Leistungen angeregt hat.

Unter dem Einflusse der Nicolaikapelle und nicht viel

später scheint die **Jacobikirche** zu **Lippstadt** entstanden zu sein. Sie hat ganz dieselbe Anlage; ein Langhaus von drei gleichhohen Schiffen mit je zwei Gewölbfeldern, Rundpfeiler mit vier ganzen und vier auf Consolen ruhenden Halbsäulen, den Chor von der Breite des Mittelschiffes, aber mit zwei polygonen Seitennischen, in welche die Seitenschiffe auslaufen *). Nur darin weicht sie ab, dass der Chor hier nicht geradlinig, sondern mit drei Seiten des Achtecks geschlossen und mit gothisch gebildeten Wandsäulen versehen ist, und dass die Gewölbfelder des Mittelschiffes Quadrate bilden. Die Kapitäle sind einfacher, aber doch zum Theil mit Eichenlaub und anderem gothischem Blattwerk geschmückt.

Auf eine Einwirkung der Elisabethkirche deutet auch der nördliche Kreuzarm des **Domes** zu **Paderborn**, indem er als Polygon mit fünf Seiten des Zwölfecks heraustritt, was sich neben dem rechtwinkelig geschlossenen Chore des Domes selbst und in einem Lande, wo man diese Form des Chorschlusses liebte, kaum anders als aus der Befolgung des in Marburg gegebenen Beispiels erklären lässt. Das Maasswerk der zweitheiligen Fenster ist ganz wie dort, nur nach westphälischer Weise in etwas roher Ausführung gebildet, und die fast hufeisenartige Schwingung der äusseren Bögen wohl schwerlich eine bewusste Abweichung von jenem Vorbilde, sondern eher durch ungenügende Berechnung der Raumverhältnisse entstanden. Nur darin findet sich ein wesentlicher Unterschied, dass hier im Inneren unter den Fenstern eine Arcatur von Klee-

*) Auch in der Nicolaikapelle von Ober-Marsberg sind solche Nebenchöre, aber beide im Aeusseren rechtwinkelig und nur der eine im Inneren mit fünf Seiten des Achtecks geschlossen, während sie in der Jacobikirche beide polygonförmig und durch schräg gestellte Zwischenwände mit dem Chore verbunden sind. Diese ist also auch in dieser Beziehung eine verbesserte Copie der Nicolaikapelle.

blattbögen angebracht ist, die in Marburg nicht vorkommt, und auf eine weitere Kenntniss des französischen Styles, in dem sie üblich ist, schliessen lässt. Endlich verräth auch der Chor der Pfarrkirche zu Hamm *) den Einfluss der Elisabethkirche, indem er mit ihr den fünfseitigen Schluss und die Bildung des Fenstermaasswerks und der Bündelsäulchen in den Ecken gemein hat.

Ausserhalb der hessischen Lande selbst und Westphalens findet sich nur in Sachsen und auch da nur vereinzelt eine Spur des Einflusses dieser Schule, und zwar an der Klosterkirche zu Nienburg an der Saale **), welche, da das Kloster erst seit 1239 durch Schenkungen der Anhaltischen Fürsten zu besserem Vermögen gelangte, um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts neu erbaut sein mag. Der Chor schliesst wiederum mit fünf Seiten des Zehnecks, hat aber einfache Lancetfenster und romanische Details, das Langhaus dagegen besteht wie in der Elisabethkirche aus drei gleichhohen Schiffen mit kantonirten Rundpfeilern von ähnlichen Verhältnissen und ähnlichem Blätterschmucke der Kapitäle wie dort.

In den Rheinlanden blieb inzwischen ungeachtet der Trierer Liebfrauenkirche und einzelner unter ihrem Einflusse entstandener gothischer Bauten der hier beliebte Uebergangsstyl noch lange, bis gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, in vorherrschender Geltung. Der Kapitelsaal am Dome zu Mainz, der um 1243 vollendet wurde, hat zwar das gothisch zugespitzte Gurtprofil, ist aber im Ausdruck und in allen Details romanisch. Der Chor der Kirche zu

*) Lübke S. 229 und Taf. XX. Das Langhaus dürfte bedeutend jünger sein.

**) Puttrich a. a. O. Abth. 2, Band I. Serie Anhalt, S. 17, Taf. 12 — 14.

Remagen, zufolge erhaltener Inschrift *) im Jahre 1246 geweiht, hat zwar spitzbogige Fenster, aber sonst völlig romanische Formen. Selbst die Stiftskirche St. Cunibert zu Köln **), deren Neubau unter dem Erzbischof Conrad von Hochstaden, also nicht früher als 1237, begonnen und 1248 geweihet wurde, gehört noch ganz dem älteren Style an. Mit halbkreisförmigem Chorschluss, starken, zum Theil im Inneren durch Nischen belebten Mauern, einfachen Pfeilern oder Ringsäulen, in den Seitenschiffen mit Radfenstern, übrigens mit rundbogigen Fenstern, Scheidbögen und Blendarcaden, im Aeusseren mit einfachen Lisenen und Bogenfriesen, unterscheidet sie sich nur durch das spitzbogige Gewölbe, sowie durch grössere Eleganz und Regelmässigkeit von den früheren kölnischen Bauten. Ja sogar noch bedeutend später kommen in einzelnen Fällen, namentlich an Burgen, entschieden romanische Formen vor, wie dies die erst im Jahre 1284 gegründete, mit grossem Aufwande und in ausgedehnten Verhältnissen gebaute Burg Reichenberg bei St. Goarshausen beweist ***). Noch

*) Abgedruckt in Müller's Beiträgen Heft I, S. 41.

**) Abbildungen und Nachrichten bei Boisserée, Niederrhein, S. 39 und Taf. 67 — 72.

***) Sie wurde durch den Grafen Wilhelm I. von Katzenellenbogen gegründet (Wenk, Hessische Geschichte I, p. 354); das Gründungsjahr ist auch auf dem Grabe des Stifters in Erbach angegeben. Die monolithen Säulen mit Würfelkapitälen, welche die Gewölbe und Decken der grossen in drei Stockwerken übereinander liegenden Säle stützen, können aus einem älteren Gebäude genommen sein, aber auch die Knospenkapitäle anderer Säulen, die Rundbögen an Portalen, Fenstern und Friesen sind wesentlich romanisch. Der Verfasser der von Zeichnungen begleiteten Notiz in der (Berliner) Zeitschrift für Bauwesen 1853, S. 483, Taf. 71 und 73 hält die gedachten drei Säle für eine Doppelkapelle nebst Unterkirche; es scheint indessen undenkbar, dass man bei einer wesentlich auf Vertheidigung berechneten Burg einen so überflüssig grossen Raum für den Gottesdienst bestimmt haben sollte, da jedenfalls einer dieser Säle schon für eine sehr grosse Besatzung genügt haben würde.

auffallender ist, wie sich bei decorativen Architekturwerken noch lange eine seltsame Mischung romanischer und gothischer Formen erhielt. Dies zeigt der Baldachin über dem Grabe des Stifters im Westchore der Abteikirche zu Laach, welcher von dem Abte Theodorich (1282—1295) errichtet wurde, an welchem sechs Säulen vermittelst kleeblattförmiger und herzförmiger Steinrippen eine Zwerggallerie tragen, auf der dann wieder vermittelst herzförmigen Maasswerkes die offenen Steinrippen der Decke ruhen. Die Ausarbeitung des Steines zu freien, dem Maasswerk ähnlichen Gliedern, die Kenntniss des Rippengewölbes sind dem Erbauer dieses kühnen Zierwerkes geläufig gewesen, aber viele Details und der Ausdruck des Ganzen ist noch völlig romanisch *).

Bis zum Jahre 1248 weiss ich in diesen Gegenden nur einen Bau zu nennen, der entschieden gothischen Styles und zugleich von der Trierer Schule unabhängig ist, die Kirche des Cistercienserklosters Marienstatt (Locus Mariae) bei Hachenberg im Nassauischen. Schon im Jahre 1215 wurde auf den Wunsch eines frommen burggräflichen Ehepaares die übliche Zahl von zwölf Mönchen unter Leitung des Abtes Herrmann hieher geschickt, aber erst später, wie gewöhnlich durch eine Vision des Abtes, die zur Gründung des jetzigen Klosters geeignete gefunden, worauf denn im Jahre 1227 der Grundstein der Kirche gelegt wurde **). Die Weihe erfolgte sogar erst im Jahre

*) Das merkwürdige Monument ist noch nicht edirt; selbst in dem Werke von Geier und Görz ist die Publikation nur in einem Supplementhefte verheissen. Die Zeit der Errichtung steht allerdings nicht ganz fest, da die Inschrift, auf welcher unsere Kunde beruhet, nur den Namen des Abtes Theodorich nannte, und ein früherer Abt desselben Namens von 1235 — 1247 regiert hatte. Die kühne Behandlung des Steines lässt aber eher auf die spätere Zeit schliessen. Anderer Ansicht ist Boisserée, Niederrhein, S. 11.

**) Jongelinus, Notitia, Lib. XII, p. 24. Brower et Masenius,

1330, indessen lassen die Formen der Kirche kaum einen Zweifel, dass das Gebäude bedeutend älter, und die Einweihung, wie es so häufig geschah, wegen der damit verbundenen Kosten aufgeschoben und erst spät bei gelegentlicher Anwesenheit des Bischofs vorgenommen ist.

Die Kirche besteht aus einem Langhause von sieben schmalen Gewölbfeldern mit niedrigen Seitenschiffen, einem Kreuzschiffe, der mit fünf Seiten des Zwölfecks geschlossenen, also fast halbkreisförmigen Chornische mit Umgang und sieben radianten kreisförmigen Kapellen, an welche sich noch auf der Ostseite jedes Kreuzarmes zwei andere, viereckige Kapellen anschliessen. Abgesehen von dieser letzten, dem schon früher erwähnten Gebrauche der Cistercienser entsprechenden Anordnung, ist also die Anlage ganz die der frühesten französisch-gothischen Kirchen. Damit stimmen auch die Details überein, nur dass sie, wie es die Strenge des Ordens und vielleicht die Dürftigkeit des Klosters mit sich brachte, einfacher und zum Theil roh behandelt sind. Am Aeusseren steigen von den durch einen blossen Wasserschlag geschlossenen Strebepfeilern schmucklose Strebebögen auf; im Inneren ruhen die hohen Mauern auf niedrigen Rundsäulen, mit mehr oder weniger ausgebildeter attischer Basis ohne Eckblatt, mit kelchförmigen Kapitälen, die im Langhause schmucklos, im Chore von flachen, fast nur gezeichneten Blättern umgeben sind. Auf ihrem achteckig und an der Chorrundung zwölfeckig weit ausladenden Abacus stehen mit besonderer Basis kräftige Gewölbdienste, im Langhause einfach, im Chore drei- oder vierfach gruppirt, und hier durch kurze Ringe getheilt, welche mit einem einfachen, von Kleeblattbögen gedeckten Triforium zusammenhängen. Die Scheidbögen sind roh,

Antiqu. Trevir. (1670) II, p. 125. Caes. Heisterb. Dialogi VII, 7 und 29.

die Gewölbgurten etwas feiner profilirt, an den Diagonalen als Rundstäbe mit einem Leistchen, die Fenster (je eines unter jedem Gewölbfelde) lancetförmig ohne Maasswerk. Wir sehen also durchweg den älteren französisch-gothischen Styl, und zwar in so primitiver Gestalt, wie er in Deutschland sonst nirgends vorkommt. Es ist auffallend, dass diese Formen hier zu einer Zeit, wo sie in Frankreich schon durch neuere Erfindungen verdrängt waren, und bei einem Tochterkloster von Heisterbach vorkommen, dessen so eben neu erbaute Kirche sich dem rheinischen Style anschliesst. Wenn man indessen erwägt, dass die Cistercienser in steter Verbindung mit Frankreich standen, dass auch der Abt Heinrich von Heisterbach, unter dessen langer Regierung (1208 — 1244) die Kirche von Marienstatt erbaut wurde, in Paris studirt hatte, so ist es sehr begreiflich, dass er und vielleicht auch diejenigen seiner Brüder, welchen die unmittelbare Leitung des Baues anvertraut war, sich nach französischen Bauten richteten, die während ihrer Jugend entstanden und ihnen bekannt geworden waren. Ebenso begreiflich ist es aber, dass dieser einsam gelegene und überdies schmucklose und fast rohe Bau kein grosses Aufsehen erregte und nicht dazu beitrug, den reichen Uebergangsstyl der niederrheinischen Lande zu verdrängen.

Anders verhielt es sich in der südlichsten der rheinischen Provinzen, im Elsass. Der Einfluss aus den benachbarten romanischen Ländern, den wir hier schon in der vorigen Epoche wahrnahmen, erhielt sich auch während der Uebergangszeit. Namentlich lässt er sich an der Kirche zu Ruffach nachweisen, in welcher, ganz wie in den französischen Kirchen aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, gegliederte Pfeiler mit Rundsäulen wechseln und unter jedem quadraten Gewölbe drei verbun-

dene Lancetfenster stehen *). Indessen waren diese Einwirkungen auch hier doch nur vereinzelt. In Strasburg hat der Vorbau der Thomaskirche **) streng romanischen Spitzbogenstyl wie ähnliche deutsche Bauten, und auch am Kreuzschiffe des Münsters entsprechen die Zwerggallerien, die grossen Rosenfenster, die Portale mit ihren hufeisenförmig erweiterten Kreisbögen eher der deutschen als der französischen Schule. Jedenfalls waren auch in diesen oberen Gegenden des Rheinthales keine entscheidenden Schritte in der Richtung des gothischen Styles gethan, als derselbe am Dome zu Strasburg und gleichzeitig an dem benachbarten Münster zu Freiburg im Breisgau ***) und zwar sofort in sehr reiner und ausgebildeter Gestalt auftrat. Die genauen Daten, welche wir in Beziehung auf beide Kirchen besitzen, fallen zwar schon in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, die Vollendung des Freiburger Münsters, mit Ausnahme des Thurmes und des sehr viel späteren Chores, um 1272 †), die des Schiffes des Strasburger Domes in das Jahr 1275 ††). Indessen

*) Golbéry und Schweighaeuser, Antiquités de l'Alsace, Taf. 23.

**) Schneegans, l'église de St. Thomas, 1842.

***) Das Münster zu Freiburg bekanntlich bei Moller a. a. O. Bd. 2, und mit Text von Schreiber in den Denkmälern des Oberrheins, Karlsruhe 1829, das zu Strasburg in dem letztgenannten Werke mit Text von Schreiber, und in Chapuy's Cath. franç. Vol. I, mit Text von Schweighaeuser.

†) Schreiber S. 5. Die Annahme des Verfassers, dass der westliche Theil des Langhauses schon bis zum Jahre 1218 vollendet gewesen sein müsse, knüpft sich an das an einer Stelle desselben eingemauerte Grabmal des in diesem Jahre verstorbenen Herzogs Berthold V. von Zähringen. Allein der Grabstein stammt, wie schon die Tracht des Verstorbenen beweist, aus dem vierzehnten oder frühestens dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

††) Nach der Chronik des Königshofen, der zwar erst im vierzehnten Jahrhundert schrieb, aber ein glaubhafter Berichterstatter ist, und noch zuverlässige Kunde haben konnte. Schreiber a. a. O. S. 24.

ist es bei dem Umfange der Arbeit, obgleich in beiden nur das Langhaus gothischen, das Kreuzschiff älteren Styles ist, ausser Zweifel, dass auch diese neueren Theile schon um die Mitte des Jahrhunderts begonnen sein müssen.

Das Kreuzschiff des Freiburger Münsters zeigt noch durchweg die ruhigen Formen des spätromanischen deutschen Styles; rundbogige Portale und Fenster; grosse, durch strahlenförmig gestellte Säulen getheilte Rosen, den Rundbogenfries; der Meister, welcher den Bau dieses Theiles leitete, war noch ganz unberührt von dem Geiste der gothischen Schule, und nur die Kunde von dem in der nahen bischöflichen Stadt des Elsasses erstehenden Gebäude oder das Hinzutreten eines neuen, anders gebildeten Meisters kann es veranlasst haben, dass man bei der Errichtung des Langhauses sich völlig dem neuen Style anschloss. Das Kreuzschiff des Strasburger Münsters ist dagegen in Uebergangsformen gebaut, mit lancetförmigen, zum Theil schon paarweise und mit einem zwischen ihre Spitzen gelegten Kreise zusammengestellten Fenstern und mit schlanken Säulen, und verräth in seiner ganzen Anordnung ein eigenthümliches Suchen und Ringen, welches vielleicht schon durch eine, wenn auch unvollkommene Kenntniss des gothischen Styles veranlasst war. Die Oertlichkeit nöthigte zur Beibehaltung des älteren Chorraumes, der innerlich halbkreisförmig, äusserlich rechtwinkelig sich an die Stiftsgebäude anschloss. Der mit der Herstellung des Kreuzschiffes beauftragte Meister musste sich daher begnügen, die ihm einförmig erscheinende Gestalt der Nische durch eine (vor wenigen Jahren unter der Wandbekleidung entdeckte) reiche Wandarcatur zu beleben, welche ihm zugleich dazu diente, an den Eckpfeilern der Chorwand eine Erweiterung des Mittelschiffes vorzubereiten. Mit der Rücksichtnahme auf jene an die Concha anstossenden Stifts-

gebäude scheint auch die sehr eigenthümliche Anordnung des Kreuzschiffes zusammenzuhängen. Die Kreuzarme sind nämlich sehr weit ausladend, so dass jeder mehr als das Quadrat der Tiefe enthält, und deshalb nicht mit einem grossen, sondern mit vier kleinen Kreuzgewölben bedeckt, welche in der Mitte auf einer freistehenden hohen Rundsäule ruhen. Diesen Säulen entsprechend ist denn auch zwischen jedem Paare der vier mächtigen, an den Ecken der Vierung stehenden Pfeiler eine kleinere Säule gestellt, so dass das ganze Kreuzschiff in seiner Längenrichtung durch eine Säulenreihe getheilt ist, und neben dem grösseren Raume der Vierung auf jeder Seite vier kleinere Abtheilungen entstanden sind. Wenn auch bei dieser Anordnung zunächst die Sicherung des Gewölbes bestimmend gewesen sein mag, so gewährte sie doch den Vortheil, jene weiten Räume des Kreuzschiffes zu theilen, neben der Vierung kleinere Gewölbfelder zu bilden, und so den Rhythmus der Haupt- und Nebenschiffe des Langhauses in den östlichen Theilen wiederkehren und ausklingen zu lassen, wie dies im gothischen Style nur in viel grossartigerer Weise ausgeführt war. Wir können daher hierin eine diesem Style verwandte Tendenz erkennen, obgleich alle Details des Kreuzschiffes (mit Ausnahme der einen, offenbar späteren, durch Bildwerk der Sabina von Steinbach geschmückten Säule) im Wesentlichen romanisch sind.

Beim Beginn des Langhauses übernahm ein anderer Meister die Leitung des Baues, ein entschiedener und wohlunterrichteter Anhänger der Gothik, welcher in allen Beziehungen mit den neuesten und schönsten Leistungen der französischen Kunst zu wetteifern suchte. Er kam dabei sofort in Conflict mit den Anlagen seines Vorgängers. Dieser hatte die Breite des Mittelschiffes möglichst ausgedehnt, sich aber mit einer sehr mässigen Höhe be-

gnügt; sein Nachfolger verlangte viel schlankere Verhältnisse. Er nahm daher keinen Anstand, das Gewölbe seines Mittelschiffes so hoch hinaufzuführen, dass die Aussenwand der Kuppel grossentheils in das Innere fiel und die westliche Hälfte der Kuppel von dem Dache bedeckt wurde. Er erreichte hierdurch die ziemlich beträchtliche Höhe von 96 Fuss, die aber zu der ungewöhnlichen Mittelschiffbreite von 54 Fuss noch keinesweges ein ganz befriedigendes Verhältniss, namentlich nicht das in Rheims und Amiens angenommene des Dreifachen ergiebt. Dazu kam, dass er, um bei der Beschränkung der östlichen Theile Raum zu gewinnen, auch den Seitenschiffen eine mehr als gewöhnliche, und dem Pfeilerabstand eine entsprechende Breite geben musste, wodurch es denn entsteht, dass die Höhe der einzelnen Wandfelder nicht wie in jenen französischen Domen das Fünffache, sondern nur das Viertehalbfache des Pfeilerabstandes beträgt. Dies alles verursacht, dass das Innere des Münsters dem Beschauer, wenigstens auf den ersten Blick, zumal wenn sein Auge durch die kolossalen und kühnen Verhältnisse der Façade verwöhnt ist, nicht so schlank und aufstrebend erscheint, wie in anderen gothischen Kathedralen. In allen Details dagegen steht der Meister auf der Höhe des Styles und schliesst sich schon den reicheren Vorbildern desselben an. Das Strebesystem ist völlig durchgeführt; viertheilige Fenster füllen im Ober- und Seitenschiffe den ganzen Raum zwischen den Strebepfeilern, welche auf mächtigem Unterbau sich zu Tabernakeln mit Statuen, feinen Fialen und Blattbüscheln an den Rändern derselben entwickeln. Im Inneren finden wir zum ersten Male auf deutschem Boden die vollständige Belebung der Wand, wie in den französischen Kathedralen, die Arcatur unter den Fenstern der Seitenschiffe, das Triforium unter den Oberlichtern. Auch folgt unser Meister

schon nicht mehr den Kathedralen von Rheims und Amiens, sondern den unter Ludwig IX. begonnenen Bauten, namentlich dem Herstellungsbau von St. Denis. Wie in diesem ist statt des kantonirten Rundpfeilers der vollständige Bündelpfeiler auf rautenförmiger Basis und mit hoch hinaufgehenden Diensten des Oberschiffes angewendet, und das Triforium nicht mehr wie in Rheims und Amiens als eine isolirte Arcatur, sondern als Anfang des Fenstermaasswerkes und mit demselben zusammenhängend viertheilig gebildet. Die deutsche Gothik adoptirt daher das Triforium, obgleich unsere einheimischen Traditionen nicht darauf hinführten, sogleich in einer späteren Gestalt und mit Ueberspringung der Mittelstufen. Auch die Anlage der Fenster und die Behandlung des Maasswerks lassen vermuthen, dass unser deutscher Meister seine Studien in der Hütte von St. Denis gemacht, und die dort entstandenen Formen, unmittelbar und ehe der französische Bau vollendet wurde, an den Rhein verpflanzt hat. Indessen übertrifft er sein Vorbild in manchen Beziehungen, namentlich in der Ausbildung der Pfeiler und in der Behandlung des Blätterschmuckes der Kapitäle, auch hat er sein Triforium, obgleich er es mit den Fenstern verbindet, nicht wie in St. Denis mit durchbrochener Hinterwand gebildet, und so dieser unvortheilhaften Neuerung seine Zustimmung versagt, dagegen aber demselben durch Hinzufügung einer Balustrade an ihrem Fusse einen neuen und reichen Schmuck gegeben.

Das Langhaus des Freiburger Münsters ist dem des Strasburgers überaus ähnlich. Auch hier hatte der Meister mit den Dimensionen der älteren östlichen Theile zu kämpfen und setzte sich mit denselben ganz so auseinander, wie es in Strasburg geschehen war; er gab nämlich den Seitenschiffen mehr als die Hälfte der beibehaltenen Mittel-

schiffbreite und lehnte das neue Gewölbe so an die ältere Kuppel an, dass es diese verdeckt. Das Kreuzschiff des Freiburger Münsters hatte aber in allen Beziehungen kleinere Dimensionen als das des Strasburgers, und veranlasste daher den Meister hier zu noch umfangreicherem Gebrauche jener Mittel. Die Aussenmauern des Langhauses hat er so weit hinausgerückt, dass sie mit den Frontwänden des Kreuzschiffes in einer Flucht liegen und den Seitenschiffen die ganz ungewöhnliche Breite von fünf Sechsteln der Mittelschiffbreite geben. Auch das Gewölbe ist so weit als möglich, bis zum äussersten Rande der senkrechten Kuppelmauer, hinaufgeführt, so dass die Kuppel nicht bloss auf ihrer Westseite verdeckt ist, sondern ganz unter dem Dache liegt. Auch so ist noch nicht die absolute Höhe des Strasburger Münsters (96 Fuss), sondern nur die von 84 Fuss erreicht, aber dennoch sind die Verhältnisse günstiger, weil die hier wie dort beibehaltene Mittelschiffbreite nur 37 Fuss beträgt, und der Pfeilerabstand, ebenfalls wie in Strasburg, nicht nach Maassgabe der Seitenschiffe, sondern auf wenig mehr als die Hälfte der Mittelschiffbreite bestimmt ist. Die Höhe ist daher bedeutend mehr als das Doppelte der Breite und als das Vierfache der einzelnen Wandabtheilungen, und das Innere erscheint, ungeachtet der geringen absoluten Höhe, schon viel schlanker. Noch unzweifelhafter zeigt sich die Uebereinstimmung beider Bauten in den Details, obgleich in Freiburg mehr romanische Reminiscenzen vorkommen. Die Pfeiler sind hier wie dort mit sechzehn eng aneinandergereiheten Halbsäulen rautenförmig umstellt, von denen die fünf vorderen kräftig und ununterbrochen zum oberen Gewölbe aufsteigen, doch ist das Blattwerk der Kapitäle weniger leicht behandelt und die Basis der attischen ähnlich, auch an den vorderen Diensten noch mit dem Eckblatt versehen. Von den Fenstern

sind die des südlichen Seitenschiffes viertheilig und mit gleichem Maasswerk gefüllt, wie in Strasburg, während die übrigen, wahrscheinlich erst später ausgeführten meistens dreitheilig und etwas kleiner gehalten sind. Das Triforium ist zwar fortgeblieben und die Wand zwischen den Scheidbögen und Oberlichtern ist daher, wie es allerdings in Deutschland herkömmlich war, unbelebt und leer; dagegen ist die Balustrade, welche sich in Strasburg am Fusse des Triforiums befindet, hier am Fusse der Oberlichter angebracht und giebt denselben einen anmuthigen Schmuck. In der Ausstattung der Wände der Seitenschiffe übertrifft der Freiburger Meister selbst sein überrheinisches Vorbild. Er hat nämlich die Arcatur am Fusse der Wände nicht bloss beibehalten, sondern dieselbe auch noch mit einer hohen Balustrade von wechselndem und anmuthigem Maasswerk bekrönt, welche unter den Fenstern einen Gang bildet und mit denselben die Wand vollständig und ungewöhnlich reich belebt.

Unmöglich kann die Uebereinstimmung beider benachbarten Münster auf einem Zufalle beruhen, und gewiss war der Strasburger Bau, da er den frischen und unmittelbaren Eindruck französischer Bauten zeigt, der dort durch eine stärkere Anhänglichkeit an deutsche Gewohnheiten modificirt und geschwächt ist, der erstbegonnene. Wie es scheint entschloss man sich in Freiburg erst während des Baues mehr und mehr zur Annahme der von Strasburg her bekannt gewordenen gothischen Formen. Die beiden östlichsten Abtheilungen des Freiburger Langhauses enthalten zwar schon die Erweiterung der Seitenschiffe und die Erhöhung des Mittelschiffes, aber in den Details viel stärkere romanische Reminiscenzen, als die weiter nach Westen gelegenen Theile, und in den Fenstern zwar Maasswerk, aber von sehr roher Ausführung. Wahr-

scheinlich stand daher hier ein Meister an der Spitze, welchem die Bauherren eine Annäherung an jenen, jenseits des Rheines erstehenden Bau aufgegeben hatten, der aber nur unvollkommen mit den Principien desselben bekannt war. Dies konnte nicht unbemerkt bleiben und man zog nun den Meister von Strasburg selbst oder einen seiner besseren Schüler hinzu, der sodann die Pfeiler, die Seitenmauern mit den Arcaden und die Fenster des südlichen Schiffes dem Strasburger Bau entsprechend bildete, und nur auf das Triforium verzichtete, weil es in den bereits fertigen östlichen Theilen fehlte. Später bei der Ausführung der nördlichen Seitenfenster und des Oberschiffes trat dann wohl ein anderer Meister ein, welcher, obgleich mit dem gothischen Style wohl vertraut, die Anlage der breiten, den ganzen Wandraum füllenden viertheiligen Fenster scheute und es vorzog, sie kleiner und dreitheilig zu halten. Wenn das Langhaus des Freiburger Münsters ungeachtet seiner Abhängigkeit von dem Strasburger einen günstigeren Eindruck macht, so entsteht dies zunächst durch die, vielleicht nicht freiwillig, sondern mit Rücksicht auf die älteren Theile angenommenen besseren und schlankeren Verhältnisse, dann aber auch durch die Behandlung der Details. Das Innere des Strasburger Domes ist fast zu gefüllt; bei der nach Verhältniss der Breite nur mässigen Höhe, bei der reichen Gestalt der Pfeiler ist es fast zu viel, dass das hohe Triforium nahe über den Scheidbögen beginnt und mit den hohen und breiten Fenstern zu einer Masse verschmilzt. Eine so reiche Ausstattung der Wand erfordert auch die schlanken Verhältnisse der französischen Kathedralen. Das Innere des Freiburger Münsters gewinnt dagegen gerade durch seine Einfachheit; es ist wahr, dass die grosse Wandfläche zwischen den Scheidbögen und den Oberlichtern leer erscheint, dass die Oberlichter selbst nicht

so reich und glänzend sind, wie dort, aber gerade diese Anordnung macht die edele Bildung der Bündelpfeiler und den Aufschwung der schlanken Gewölbdienste um so fühlbarer, und giebt dem Ganzen den Ausdruck gehaltener, kirchlicher Würde, der auf den Beschauer mächtig wirkt, und diesem Münster eine bedeutende Stelle unter den schönsten Schöpfungen des gothischen Styles in seiner Blüthezeit anweist. Allerdings kommt dem Freiburger Langhause aber auch das zu Statten, dass es nicht, wie in Strasburg, mit einer engen Concha älteren Styles, sondern mit einem, wenn auch erst im fünfzehnten Jahrhundert und nicht mehr in den reinsten Formen erbauten, aber freien und luftigen Chore verbunden ist, der eine angemessene Perspective gewährt.

Die Namen der Meister beider Langhäuser, oder auch nur des Strasburgers, wenn dieser beide Bauten geleitet haben sollte, sind uns nicht überliefert. Erwin von Steinbach, der berühmte Erbauer der Façade von Strasburg, kann wenigstens nicht der Urheber des Planes gewesen sein, da er erst 1318, also etwa sechzig Jahre nach Beginn beider Bauten, starb; wohl aber mag er, den man im Jahre 1277 für würdig hielt, ihm das Unternehmen der mächtigen Façade anzuvertrauen, bei der Vollendung des Langhauses und namentlich bei den Oberlichtern und dem Triforium mitgewirkt haben, dessen reiche Anordnung schon eine ähnliche Richtung verräth, wie das Stabwerk der Vorderseite. Von dieser Façade und von dem Thurme des Freiburger Münsters, also von den Theilen, welche den Ruhm dieser Bauten in weiteren Kreisen am meisten begründen, werde ich erst in der folgenden Epoche sprechen, der sie chronologisch und ihrem Geiste nach mehr angehören, als der gegenwärtigen, in der sie freilich begonnen wurden.

Es scheint nicht, dass die Bauhütte von Strasburg

schon in dieser Epoche auf andere Bauten Einfluss hatte. Die Kirche zu Haslach, in den Umgebungen Strasburgs, enthält zwar in manchen Details, namentlich in den unteren Wandarcaden, augenscheinliche Nachahmungen des Münsters; es scheint indessen, dass dieser Bau, wenn auch in Folge eines Brandes von 1280 (dessen eine halbverlöschte Inschrift erwähnt) erst im folgenden Jahrhundert und zwar durch einen Sohn Erwin's, der im Jahre 1330 als Werkmeister dieser Kirche starb, ausgeführt wurde *). Wohl aber kam der gothische Styl auch durch andere Meister in diese Gegend, wie das Münster zu Colmar beweist, welches in gutem frühgothischem Style erbaut ist, aber in allen Beziehungen eine andere Behandlung zeigt und namentlich nicht Bündelpfeiler, sondern kantonirte Rundpfeiler enthält **). Von demselben Meister mag dann auch die Hauptkirche zu Schlettstadt in ihren westlichen Theilen erbaut und durch Ausführung der Fenster vollendet sein.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Anfange der Arbeiten von Strasburg und Freiburg wurde an einer anderen Stelle der Rheinlande ein sehr viel bedeutenderes Werk, die höchste Leistung des gothischen Styles in Deutschland und vielleicht in allen Ländern, begonnen, der Dom zu Köln.

Die Geschichte des berühmten Monumentes ist nicht unbestritten, und die Wichtigkeit des Gegenstandes erfor-

*) Anno Dni. MCCCXXX. nonis Decembris obiit Magister operis hujus ecclesiae filius Erwini, magistri quondam operis ecclesiae Argentinensis. Der Erbauer von Haslach hat das gewöhnliche Schicksal der Söhne grosser Männer; der väterliche Ruhm verdunkelt den seinigen und bringt hier selbst seinen Namen in Vergessenheit.

**) Nach Golbéry a. a. O. wurden seit 1263 Ablassbriefe zu Gunsten des Baues erlassen. Mertens in seinen Tabellen setzt die Haupttheile um 1280. Am Portale des südlichen Kreuzschiffes ist eine halbverlöschte Inschrift, die keine Jahreszahl, wohl aber (wenn ich richtig gelesen) den Namen eines Magister Humbertus angiebt.

dert ein näheres Eingehen auf die verschiedenen Darstellungen. Die ältere, welche, im Wesentlichen schon von den früheren Localschriftstellern herstammend, von dem hochverdienten und begeisterten Herausgeber des Domwerkes Sulpiz Boisserée*) weiter ausgeführt und vertheidigt wurde, nahm folgenden Hergang an.

Schon im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts habe man die damalige, aus dem neunten Jahrhundert stammende, in den einfachen Formen dieser frühen Zeit und nur mit hölzernen Thürmen errichtete Kirche unzureichend gefunden; die einflussreiche Stellung der Erzbischöfe, der steigende Luxus der reichen Handelsstadt, das Beispiel anderer Kathedralen, endlich der Zudrang von Pilgern, welche zu den seit 1166 hierher gelangten Reliquien der heiligen drei Könige wallfahrteten, habe den Wunsch nach einem neuen und prachtvollen Gebäude erweckt. Erzbischof Engelbert I. (1216 — 1225) habe daher einen solchen Bau beabsichtigt, die Domherren dazu zu bestimmen gesucht und selbst einen jährlichen Beitrag von 500 Mark verhiessen**). Sein früher Tod habe die Ausführung verhindert, indessen hätten seine Nachfolger den Gedanken im Auge behalten. Erzbischof Conrad von Hochstaden, ein kluger und mächtiger Kirchenfürst, dessen politischer Einfluss Deutschland beherrschte, habe daher den Plan zu einem Gebäude entwerfen lassen, welches alle anderen Kathedralen an Grösse und Bedeutung übertreffen sollte, dessen Ausführung aber

*) Sein Prachtwerk über den Kölner Dom, auch als mächtiges Anregungsmittel der Liebe für mittelalterliche Kunst höchst wichtig, erschien nach dreizehnjährigen Vorarbeiten seit 1821, der Text (Geschichte und Beschreibung des Kölner Domes) 1823, und im Wesentlichen wiederholt in dem kleineren Werke gleichen Titels 1842.

**) Diese Thatsache ist allerdings richtig, und wird durch das Zeugniss des wohlunterrichteten Lebensbeschreibers Engelbert's, Caesar von Heisterbach (Vita S. Engelberti Lib. I, c. 9, bei Böhmer, Fontes rer. Germ. II, 304) ausser Zweifel gesetzt.

vielleicht verschoben sein würde, wenn nicht im Jahre 1248 eine zufällige Feuersbrunst die alte Domkirche bis auf die Mauern zerstört und den Neubau zur dringenden Nothwendigkeit gemacht hätte. Sehr bald nach diesem Brande, schon am 21. Mai, habe Papst Innocenz IV. von Lyon aus, wo er damals weilte, eine Ablassbulle erlassen, welche des neuerlichen Brandes und der Absicht einer prachtvollen Herstellung gedenkt; und sofort, am 14. August desselben Jahres, Erzbischof Conrad in Gegenwart König Wilhelm's von Holland und vieler weltlichen und geistlichen Fürsten den Grundstein gelegt. Allein der Fortschritt der Arbeit habe diesem beschleunigten Anfange nicht entsprochen. Der alte Dom der dichtbevölkerten Stadt sei von Kapellen und Wohnhäusern eng umgeben gewesen, welche anderen kirchlichen Instituten und Privaten gehörten und an welchen mancherlei Rechte hafteten, und deren für den beabsichtigten Neubau erforderliche Fortschaffung daher langwieriger Unterhandlungen bedurfte, ehe die schon an sich weitläuftige Fundamentirung der beabsichtigten kolossalen Mauern beginnen konnte. Ueberdies seien heftige Feindseligkeiten zwischen der Stadt und dem Erzbischofe dem friedlichen Unternehmen störend entgegengetreten, und die Einnahmequellen nicht immer so reichlich geflossen, wie es der immense Bau erforderte. So sei es gekommen, dass man erst im Jahre 1322 bis zur Vollendung und Einweihung des Chores gelangt sei, erst dann und wiederum langsam die westlichen Theile und die Thürme in Angriff genommen, und endlich, nachdem der fromme Eifer des Mittelalters erkaltet war, das Ganze so unvollendet gelassen habe, wie es auf unsere Tage gekommen ist.

Man nahm hiernach für gewiss an, dass die völlige Zerstörung des alten Domes auch einen totalen Neubau erfordert und die Grundlegung sich auf einen solchen bezogen habe,

der Plan zu demselben aber, da seine Verabredung und Anfertigung in der kurzen, seit dem Brande verflossenen Zeit nicht füglich geschehen können, schon vorher ausgearbeitet gewesen sein müsse.

Die weiteren Fortschritte der archäologischen Wissenschaft und besonders die gründlichen archivalischen Forschungen, welche neuerlich über diesen Gegenstand angestellt wurden *), erweckten jedoch erhebliche Bedenken gegen diese ganze Annahme. Selbst der Brand von 1248 und die Grundsteinlegung erschienen zweifelhaft. Die weiteren Nachforschungen scheinen nun zwar diese wichtigen Punkte jener älteren Erzählung zu bestätigen, aber sie geben doch dem ganzen Hergang eine veränderte Gestalt und zugleich höchst lehrreiche und genaue Anschauungen von dem Betriebe des Dombaues selbst und von der Art, wie man solche Unternehmungen damals behandelte. Eine kritische Beleuchtung der einzelnen Momente des Hergangs wird dies näher zeigen.

Ein Brand hat im Jahre 1248 wirklich stattgefunden. Die Bulle vom 21. Mai 1248 spricht von einem neuerlich stattgefundenen Brande **). Eine Urkunde König Hein-

*) Lacomblet, zuerst (1846) im Vorbericht zum zweiten Bande seines Urkundenbuches für die Geschichte des Niederrheins, S. XVI—XXVII, dann, nachdem Boisserée in den Jahrbüchern der rheinischen Alterthumsfreunde Heft XII, S. 130, und im Domblatt 1846, S. 21 seine frühere Ansicht vertheidigt hatte, im Archiv für die Geschichte des Niederrheins Bd. II, Heft I, 1854, S. 103. — Wenn wir auch Lacomblet's Folgerungen nicht immer beitreten können, sind wir ihm doch wegen der Fülle urkundlicher Nachrichten, welche er mit Fleiss und Scharfsinn zu Tage gefördert hat, zu grösstem Danke verpflichtet.

**) Lacomblet, Urkundenbuch II, Nro. 332. Innocenz IV. sagt darin: Sane famosa et honorabilis Coloniensis ecclesia de novo, sicut accepimus, casu miserabili, per incendium est consumta. Cum autem frater noster venerabilis Archiepiscopus et dilecti filii capitulum Col. ecclesiam ipsam, in qua tria beatorum magorum corpora requiescunt, reparare cupiunt opere sumtuoso etc.

rich's III. von England vom Jahre 1257, in welcher er gestattet, dort für den abgebrannten Dom zu sammeln, nennt zwar das Jahr des Brandunglücks nicht *), wird indessen in dieser Beziehung durch den Geschichtsschreiber Mathaeus Parisiensis ergänzt **), da derselbe ohne Zweifel ebenso wie der König keine andere Quelle über den Brand hatte, als den Erzbischof Conrad, der sich in diesem Jahre 1257 in England befand, um dem Bruder des Königs, Richard, die deutsche Krone anzutragen, oder seine Begleiter. Unmöglich kann der Erzbischof, der jene beiden Urkunden veranlasste und das Material dazu lieferte, die Thatsache des Brandes völlig erdichtet haben. Ueberdies ist aber neuerlich in Köln selbst und zwar in den sogenannten Annales Sti. Gereonis eine offenbar gleichzeitige Notiz über einen Brand und zwar des Dom-Chores entdeckt, welche das Datum desselben auf den Quirinstag, das ist den 30. April feststellt ***). Allein dieser Brand, den

*) Bei Rymer, Foedera et acta publ. regni Angl Ed. nov. 1816, I, P. 1, pag. 88: Cum ecclesia Col., in qua corpora trium regum requiescunt, per incendium sit consumpta.

**) Matth. Paris (Hist. maj. p. 653, Londin. 1684) bemerkt zum Jahre 1248, dass damals durch den Zorn Gottes mehrere Feuersbrünste entstanden seien und in Deutschland ausser anderen, cathedralis eccl. beati Petri in Colonia, quae est omnium ecclesiarum, quae sunt in Alemannia quasi mater et matrona, usque ad muros incendio consumta est. Schon die prunkende Bezeichnung der hierarchischen Bedeutung des Domes weist darauf hin, dass der Chronist seine Nachrichten von den Begleitern des Erzbischofs erhalten hat, welche Interesse hatten, die Wichtigkeit ihrer Kirche zu übertreiben.

***) Die Notiz lautet wörtlich: Anno Dni MCCXL octavo, die quirini combustus est summus Colonie. Vgl. Lersch in den angef. Jahrb. XIV, S. 13. Lacomblet, Archiv a. a. O. S. 117, macht es mindestens höchst wahrscheinlich, dass unter dem Ausdrucke summus Colonie der hohe Chor der Domkirche, im Gegensatz gegen die chori parvi, wie man gewisse Kapellen des Domes nannte, verstanden sei. Da summum (sc. templum) Colonie sonst häufig zur Bezeichnung des Domes vorkommt, ist es erklärlich, dass jenes Masculinum auch in

schon diese Notiz auf den Chor beschränkt, war keinesweges ein so zerstörender, dass er einen gänzlichen Neubau der Kirche nöthig machte; er muss vielmehr höchst unbedeutend gewesen sein. Die gleichzeitigen deutschen und belgischen Schriftsteller, selbst Gottfried Hagen, der Verfasser der Kölner Reimchronik, erwähnen seiner nicht; auch in einer ehemals über der Domthüre befindlichen Inschrift, welche die Grundsteinlegung und Weihe des Chores ziemlich ausführlich referirt, deutet kein Wort auf eine Feuersbrunst. Urkundliche Nachrichten ergeben, dass selbst die hölzernen Thürme des alten Domes nicht vom Feuer gelitten hatten, und es scheint sogar, dass im Jahre 1252 der Hochaltar noch bestand, da man in demselben Münzproben niederlegte *). Wohl aber sehen wir, dass die Bauherren diesen unbedeutenden Brand benutzten, um Theilnahme für den Neubau ihrer Kirche, in welcher (wie sie zu bemerken nicht unterlassen) die Körper der heiligen drei Könige ruhen, zu erwecken und Beisteuern zu erhalten. Schon am 21. Mai, kaum vier Wochen nach dem Unfalle, haben ihre Boten den zum Glück in Lyon weilenden Papst erreicht und zur Bewilligung eines Ablasses bestimmt; noch nach neun Jahren, bei seinem Aufenthalte in England, macht der Erzbischof den Brand geltend, um eine erneuerte Sammlung wirksam einzuleiten. Bemerkenswerth ist auch, dass schon in der Bulle vom 21. Mai der Ent-

Aufzeichnungen, welche sich nicht ausschliesslich auf den Dom bezogen, der Kürze halber gebraucht wurde. — Um die Zweifel zu häufen, ist auch noch der Quirinstag unsicher. Die übrige katholische Kirche feiert ihn am 30. März, Köln aber am 30. April, und man wird daher dies Datum annehmen müssen, obgleich dadurch der Zeitraum zur Extrahirung der Bulle vom 21. Mai ein sehr kurzer wird.

*) Lacomblet, Archiv S. 110 und 109. Die Niederlegung geschah zufolge der Urkunde „in sacrario S. Petri majoris ecclesie in Colonia", was Boisserée durch „Sakristei" übersetzt, Lacomblet aber mit überzeugenden Gründen durch die Worte: „im Altare des h. Petrus in der Domkirche".

schluss einer prachtvollen Herstellung (reparare cupiunt opere sumtuoso) ausgesprochen wird, der schwerlich aufgekommen sein würde, wenn man den Brand nur als einen Unglücksfall angesehen hätte. Erinnert man sich, dass schon Engelbert I. ohne nöthigende Veranlassung an einen Neubau gedacht hatte, so kann man in der That mit jener älteren Darstellung es für sehr wahrscheinlich halten, dass der hochstrebende Conrad von Hochstaden den Gedanken schon vor dem Brande wieder aufgenommen hatte, dass dieser also gewissermaassen als ein günstiger, die Ausführung beschleunigender Umstand angesehen werden konnte.

Darauf deutet denn auch die in so kurzer Zeit nach dem Brande am 14. August erfolgte Grundsteinlegung. Denn auch sie kann nicht wohl bezweifelt werden. Die schon erwähnte Inschrift, welche sich über einer Thüre des Domes befand *), giebt diesen Tag, den Tag der Himmelfahrt Mariae, ausdrücklich an und muss für glaubhaft erachtet werden, zumal sie ihrem Inhalte nach im Jahre 1320, wo der Dienst im neuen Chore begann, noch vor der Einweihung geschrieben zu sein scheint **). Sie erhält eine Bestätigung durch Levolt von Northoff, der als Domherr von Lüttich und Stellvertreter seines Bischofs der Einweihung des Kölner Domes selbst beiwohnte und daher sehr glaubwürdig ist, indem er in seinem Verzeichnisse

*) Anno milleno bis C. quatuor X dabis octo
Dum colit assumptam Clerus populusque Mariam
Presul Conradus ab Hochsteden generosus
Ampliat hoc templum, lapidem locat ipse primum.
Anno milleno ter C. vigenaque junge
Tunc novus iste chorus coepit resonare sonorus.

**) Vergleiche Lacomblet Archiv a. a. O. S. 104. Nach Crombach, Historia trium regum S. 698, war die Inschrift in Stein gehauen und bestand zu seiner Zeit (1654) noch. Ihre früheste Erwähnung ist in der Chronica der hilligen Stad von Coellen vom Jahr 1499.

der Kölner Erzbischöfe von Conrad von Hochstaden bemerkt, dass dieser in der neuen Kirche an der Stelle begraben sei, wo er selbst den Grundstein gelegt hatte *). Es kann sein, dass diese Feierlichkeit von dem stolzen und prachtliebenden Erzbischofe wegen der Anwesenheit König Wilhelm's von Holland und anderer vornehmer Gäste **) beeilt wurde, und es ist nach anderen weiter unten anzuführenden Umständen sehr wahrscheinlich, dass die Vorbereitungen zum wirklichen Bau damals noch sehr im Rückstande waren. Aber irgend welche Vorbereitungen müssen doch vorhanden, eine Stelle des neuen Chores muss doch schon festgestellt gewesen sein, damit der Grundstein gelegt werden konnte.

Das Dunkel, welches auf diesem Hergange ruhet, würde völlig beseitigt sein, wenn man einer neuerlich aufgefundenen Stelle in einer noch aus dem dreizehnten Jahrhundert stammenden Geschichte der Kölnischen Erzbischöfe vollen Glauben beimessen dürfte ***). Nach dieser Erzählung ist nämlich jener Brand bei den Arbeiten zum Behufe einer

*) Sepultus est in ecclesie majoris nova domo, eodem in loco ubi presul ejusdem operis primum posuit fundamentum. (Böhmer Fontes rer. Germ. II, 292.) Er bestätigt daher wenigstens eine Grundsteinlegung durch Conrad, wenn er auch nicht das Jahr 1248 nennt.

**) Die Beschreibung der Feierlichkeit bei Boisserée ist eine imaginäre, indessen ist die damalige Anwesenheit der von ihm genannten fürstlichen Personen in jenen Gegenden erwiesen.

***) Bei Boisserée in den Jahrbüchern und im Domblatt a. a. O. nach Böhmer's Mittheilung abgedruckt. Zufolge Boisserée's Angaben über die „Geschichte der Erzbischöfe", in deren Würzburger, aber erst aus dem siebzehnten Jahrhundert stammender Abschrift Böhmer diese Stelle fand, scheint dieselbe identisch mit dem Catalogus archiep. Colon., den Böhmer in den Fontes II, 271 ff., aber nur bis zum Jahre 1230 (soweit ihn Caesar von Heisterbach bearbeitet) publicirt hat. Es ist zu bedauern, dass Lacomblet sich nicht über die Glaubwürdigkeit dieser Stelle, Böhmer sich nicht darüber geäussert hat, ob sie in den anderen Abschriften der Fortsetzung, die sich in mehreren Bibliotheken finden, fehlt oder ebenfalls vorkommt.

prachtvollen Erneuerung des Domes und zwar dadurch entstanden, dass die Werkleute, welche mit dem Abbruche der östlichen Mauern beauftragt waren, den Einsturz derselben dadurch herbeiführen wollten, dass sie den Boden aushöhlten, mit Holz füllten und dies anzündeten. Ihre Unvorsichtigkeit und ein ungünstiger Wind hätten dann ein Umsichgreifen der Flammen verursacht, durch welches das alte, aber edle Gebäude bis auf die Mauern abgebrannt sei. Der Chronist erwähnt dabei, dass zwei vergoldete Armleuchter zerstört worden, dass aber der Schrein der drei Könige, den man, damit er nicht durch den Einsturz der Mauern leide, an eine andere Stelle der Kirche gebracht hatte, unversehrt geblieben sei. Es geht daraus hervor, dass sowohl der beabsichtigte Einsturz der Mauern, als der Brand sich auf den Chor bezogen. Der Umstand, dass gerade diese Stelle der Chronik nur aus einer aus dem siebenzehnten Jahrhundert stammenden Abschrift citirt wird, und dass die pikante Thatsache von anderen Lokalschriftstellern übergangen worden, selbst die Umständlichkeit der Erzählung erwecken allerdings Zweifel, berechtigen indessen nicht, der an sich wahrscheinlichen und mit den bereits erwähnten anderen Notizen übereinstimmenden Erzählung den Glauben zu versagen.

Wie es sich aber auch damit verhalten möge, gewiss ist, dass bald nach 1248 wenigstens weitere Vorbereitungen zum Neubau des Chores gemacht wurden. Die Nachrichten, welche wir in Ermangelung einer fortlaufenden Erzählung aus einzelnen Urkunden entnehmen, sind zwar spärlich, lassen aber darüber keinen Zweifel. Im Jahre 1251 weist das Kapitel die Vorsteher des Baues (magistri operis) an, die Zinsen, welche die Bewohner gewisser Häuser zur Kirchenkasse gezahlt hätten, da diese Häuser wegen des Baues niedergerissen seien (cum propter

opus et edificium ecclesie nostre predicte domuncule per nos sint deposite et destructe), aus dem Baufonds (de proventibus edificii) zu zahlen *). Man sieht daraus, dass ein besonderer und wie es scheint nicht unzulänglicher Baufonds entstanden war, dass das neue Gebäude sich weiter ausdehnte als das alte, und dass das Abreissen jener Häuser schon geschehen war. Im Jahre 1256 finden wir eine Schenkung zum Baufonds (ad opus ecclesiae). Im Jahre 1257 muss schon Bedeutendes geschehen sein, denn das Kapitel beurkundet dem Gerardus, der als Steinmetz und Obermeister des Dombaues bezeichnet wird (lapicida, Rector fabrice nostre), dass ihm gegen einen gewissen Zins ein Platz überlassen sei, auf welchem er ein grosses steinernes Haus gebaut habe, und zwar erhält er diese Begünstigung wegen seiner Leistungen im Dienste des Kapitels (propter meritorum obsequium nobis factum). Da er ohne Zweifel das Haus nicht ohne vorhergegangene Einwilligung des Kapitels gebaut hatte und da es als schon errichtet bezeichnet wird, so bezieht sich die Urkunde auf eine wenigstens zwei Jahre vorhergegangene Thatsache, welche voraussetzt, dass die Verdienste des Meisters damals schon erkennbar gewesen sein müssen. Offenbar schritt man indessen langsam vor und liess die Häuser, welche dem ausgedehnten Bau weichen mussten, so lange als möglich stehen: denn erst 1261 verzichtet das Kapitel der benachbarten Kirche S. Mariae ad gradus (Mariengraden) zu Ehren des Domes auf seine Rechte an gewissen Häusern auf der Nordseite der Kirche. Diese Häuser standen also noch und die Verzichtleistung lässt sich nur dadurch erklären, dass sie zum Zwecke des nunmehr auf dieser Seite fortschreitenden Neubaues abgebrochen werden mussten. Inzwischen sorgten die Erzbischöfe von Zeit zu

*) Lacomblet, Urkundenbuch II, Nro. 378.

Zeit für Vermehrung der Einkünfte des Baufonds. Wie wir gesehen haben, hatte Erzbischof Conrad im Jahre 1257 seine Verbindung mit dem englischen Königshause benutzt, um im fremden Lande eine Sammlung für den Dombau zu veranstalten. Sein Nachfolger Engelbert II. wandte sich in einem Hirtenbriefe vom 26. April 1264 nur an die Geistlichkeit der Diöcese, aber dafür mit um so kräftigeren Mitteln. Der ausgedehnteste Ablass wird den Wohlthätern der Kirchenfabrik bewilligt, an jedem Sonn- und Feiertage während der Messe soll er verkündet und wegen des augenscheinlichen Bedürfnisses des Baufonds ein Wort der Ermahnung gesprochen werden, selbst in den mit Interdict belegten Kirchen kann und soll dies geschehen. Der Bau wird darin als fabrica gloriosa, als ein glorreicher, bezeichnet; er muss also doch schon so weit vorgeschritten gewesen sein, dass sich seine Bedeutung erkennen liess. Fast um dieselbe Zeit beginnt dann eine Reihe von Urkunden, welche sich auf einen dem Kapitel gehörigen und nach ausdrücklicher Bemerkung für den Dombau dienenden Steinbruch im Siebengebirge beziehen. Im Jahre 1267 überlässt der Burggraf von Drachenfels einen Weg von diesen Steinbrüchen zum Rheine, 1273 arbeiten drei Brecher und drei Vorschläger in diesem Steinbruche. 1285 und 1294 werden diese Verträge erneuert, und 1306 erwirbt das Kapitel noch einen neuen Steinbruch *). Vom Jahre 1271 haben wir wenigstens einen mittelbaren Beweis für das Fortschreiten des Baues, indem das Siegel, welches der Urkunde der Versöhnung zwischen dem Erzbischofe und der Stadt angehängt und in derselben ausdrücklich als neues Siegel bezeichnet ist, die edeln Formen reichen gothischen Maasswerks ent-

*) Vgl. alle diese Urkunden in Lacomblet Urkundenbuch Bd. II, Nro. 426, 446, 503, 541, 570 und 652.

hält *). Im Jahre 1279 gewährt uns der am 1. April erlassene Ablassbrief ein bestimmteres Zeugniss. Erzbischof Sifrid erkennt darin an, dass der neue Bau durch freigebige Beisteuern in prachtvoller und würdiger Schönheit aufgestiegen sei (de elleemosinarum vestrarum largitione — surrexit in decore magnifico et decenti), aber zu seiner Vollendung noch reicher Beihülfe der Gläubigen (subventione fidelium copiosa) bedürfe. Er fordert unter Anderem auf, ungerecht erworbenes Gut, wenn man den, welchem es zurückzuerstatten sei, nicht kenne, diesem Zwecke zuzuwenden. Im Jahre 1297 war der neue Chor so weit gediehen, dass Altäre darin gestiftet werden konnten, und seit 1306 mehren sich die Schenkungen zu Gunsten des Domes und finden sich auch sonst Beweise eines rascheren Betriebes des Baues. Indessen kam es, wie wir gesehen haben, erst im Jahre 1320 dahin, dass der Chordienst beginnen konnte, und erst am 27. September 1322 zur feierlichen, im Beisein vieler Bischöfe vorgenommenen Einweihung **).

Die Langsamkeit des Baues erklärt sich nicht bloss aus der Grossartigkeit der Aufgabe, sondern auch aus den Feindseligkeiten zwischen den Erzbischöfen und der Stadt. Schon unter Conrad von Hochstaden kam es zu Gewaltthätigkeiten, unter seinem Nachfolger Engelbert II. rief die Glocke des Domes die Bürger zum Sturm auf die Befestigungen, die der Erzbischof an den Thoren errichten lassen, und es trat ein förmlicher Krieg ein, in Folge dessen im Jahre 1270 der Erzbischof von dem Grafen von Jülich gefangen genommen wurde. Zwar finden wir in

*) Eine Abbildung desselben in Lacomblet's Urkundenbuch Bd. I.

**) Wie dies der Augenzeuge Levolt von Northof bei Meibom Scr. I, p. 399 (jetzt auch in Böhmer's Fontes Vol. II) berichtet. — Die vorher erwähnten Urkunden bei Lacomblet a. a. O. Nro. 723 u. 974.

den meisten Urkunden, mit Ausnahme der Ablassbriefe, nicht die Erzbischöfe, sondern nur das Kapitel oder gar im Namen desselben die Verwalter des Baufonds (procuratores oder provisores fabrice) handelnd, und eine freilich erst von 1365 datirte Urkunde ergiebt, dass das Kapitel sich als den eigentlichen Bauherrn betrachtete und in dieser Stellung zuerst durch Erzbischof Walram (1332) beeinträchtigt zu sein behauptete. Auch erkennt Erzbischof Sifrid in der erwähnten Urkunde von 1279 ausdrücklich die Freigebigkeit der Stadt in Beziehung auf den Bau an. Die Feindseligkeit mit dem Erzbischofe hatte daher nicht unmittelbare Unterbrechungen der baulichen Unternehmungen zur Folge; aber bei der Parteiung des Landes mussten die Beiträge sparsamer fliessen und die Leiter des Baues von ihrem friedlichen Unternehmen abgezogen werden.

Diese Langsamkeit des Baues wäre aber dennoch unbegreiflich, wenn der alte Dom wirklich ganz niedergebrannt oder so beschädigt gewesen wäre, dass er nicht gebraucht werden konnte. Allein die neuerlich beigebrachten urkundlichen Beweise *) lassen keinen Zweifel darüber, dass dies nicht der Fall war, dass vielmehr während dieser Bauzeit von 1248 bis 1322 das ganze Langhaus desselben noch bestand. Im Jahre 1251 oder 1252 rettete sich bei einem Kampfe ein Verfolgter in den Dom, im Jahre 1261 wurde die Leiche Conrad's von Hochstaden selbst, wie aus der schon angeführten Stelle des Levolt von Northof hervorgeht, im alten Dome bestattet und erst zur Zeit der Einweihung in das neue Gebäude versetzt. Im Jahre 1270 war der Subdecan des Domes, Wilhelm von Stailburg, von dem päpstlichen Nuntius beauftragt, den Bannspruch gegen die Urheber der Gefangenschaft des Erzbischofs, die Grafen von Jülich und Geldern und die

*) Lacomblet Archiv a. a. O. S. 107 ff.

Stadt Köln, zu verkündigen. Er führte dies, wie sein noch vorhandener Bericht ergiebt, im Dome und zwar in Gegenwart einer grossen zusammengerufenen Volksmenge aus *), obgleich der Procurator der Stadt Köln und ihrer Corporationen seinen Protest und die Appellation an den päpstlichen Stuhl verlas. Der alte Dom musste daher noch in seiner vollen Würde bestehen, da sonst die Geistlichkeit eine andere Kirche für diese feierliche Handlung gewählt haben würde **). Er bestand auch noch bei der Einweihung des Chores im Jahre 1322, da erst bei dieser Gelegenheit der Schrein der heiligen drei Könige, wie eine zwar nicht urkundlich beglaubigte, aber alte und durchaus glaubhafte Beschreibung der dabei beobachteten Processionsordnung ergiebt, aus der alten Kirche in den neuerbauten Chor feierlich versetzt wurde ***).

Erst nach der Einweihung des neuen Chores, aber auch wohl bald nach derselben, begann der Abbruch des alten Langhauses. Aus einem zwischen dem Thesaurar des Domes und den Verwaltern der Baukasse über ihre Ansprüche auf gewisse Einkünfte geschlossenen und vom Erzbischofe bestätigten Vergleiche vom 19. Juli 1325 ersehen wir zunächst, dass der Bau als ununterbrochen fortgesetzt betrachtet wurde (fabrica Coloniensis, circa quam

*) Convocato clero et populo qui haberi poterant, in majori ecclesia Coloniensi — in presentia copiose multitudinis tam clericorum quam populi solempniter publicavi.

**) Die Verlesung des Bannspruches und der Protestation war schon ein Mal vor einer Versammlung der Domgeistlichkeit im Kapitelhause geschehen (Urkundenbuch Nro. 603) und wurde demnächst in der Domkirche wiederholt (Archiv a. a. O. S. 127). Hierdurch erledigen sich die von Boisserée in den Jahrbüchern a. a. O. gegen die frühere Ausführung von Lacomblet erhobenen Einwendungen.

***) Bei Crombach a. a. O. S. 816. Completo choro novo fabricae maj. eccl. Col. deportabantur corpora SS. trium Regum de antiqua ecclesia S. Petri etc.

continue laboratur magnis laboribus et expensis), dann aber auch, dass eine Vorhalle (porticus), aus welcher der Thesaurar bisher Einkünfte bezogen hatte, wegen des behufs der Erbauung der neuen Kirche zu legenden Fundamentes jetzt abgebrochen werden sollte *). Dies kann sich nur auf das Langhaus bezogen haben, da der Chor vollendet war, das südliche Kreuzschiff, wie man bei der gegenwärtigen Fortsetzung des Baues gefunden hat, in alter Zeit noch gar keine Fundamente erhalten hat, auf der Nordseite aber nach der Localität kein Porticus stehen konnte **). Ueberhaupt entstand um diese Zeit eine neue und stärkere Begeisterung für den Dombau. Aus einem Beschlusse des im Jahre 1327 zu Köln abgehaltenen Diöcesankapitels ***) erfahren wir, dass sich in der Diöcese eine Petri-Brüderschaft gebildet hatte, deren Mitglieder einen jährlichen Beitrag zur Baukasse des Domes zahlten und dafür mancherlei Privilegien genossen; eine Bulle Papst Johann XXII. vom 1. Juli desselben Jahres deutet an, dass die Bereitwilligkeit der Diöcesanen durch Betrüger oder Unberufene gemissbraucht wurde, indem sie vorschreibt, dass Niemand ohne schriftliche Beglaubigung des Domkapitels für den Dom sammeln dürfe †). Diese eifrige Stimmung dauerte auch noch längere Zeit, so dass der Erzbischof Wilhelm von Gennep im Jahre 1357 theils den Zutritt zu jener Petri-Brüderschaft erleichterte und auch Aermeren, wenn sie nur nach Verhältniss ihres Vermögens beisteuerten, gestattete, theils denen, welche für den

*) Lacomblet Archiv a. a. O. S. 171: „quam porticum propter novum jam fundamentum pro ecclesiae nostrae constructione ponendum expedit demoliri".

**) Wie an den französischen Kirchen legte man das Langhaus eher an als das Kreuzschiff.

***) Crombach a. a. O. p. 821.

†) Lacomblet Archiv a. a. O. S. 121.

Dombau empfangene Gelder unterschlugen, Strafen androhete *). Auch finden wir darin eine Spur rascheren Fortschreitens, dass das Domkapitel im Jahre 1337, obgleich die bisherigen Steinbrüche im Gebrauche blieben, ein neues Terrain zu diesem Zwecke erwarb, dessen Steine man an den Fundamenten des südlichen Thurmes vorgefunden hat, so dass bis dahin die Fundamentirung des ganzen gewaltigen Langhauses schon vollbracht sein musste.

Steht es hiernach fest, dass das Langhaus des alten Domes bis zur Einweihung des neuen Chores im Gebrauche blieb, so liesse sich doch denken, dass dies nur eine provisorische Maassregel gewesen, um die Fortdauer des Dienstes zu sichern, und dass man bei der Grundsteinlegung von 1248 den Neubau, nicht bloss des Chores, sondern der ganzen Kathedrale, und mithin auch den künftigen Abbruch des Langhauses im Auge gehabt habe. Allein unsere urkundlichen Nachrichten widerstreiten auch dieser Annahme. Die Bulle vom 21. Mai 1248 spricht nur von einer durch das Kapitel beabsichtigten prachtvollen Reparatur des Domes. Die Inschrift vom Jahre 1320, indem sie der Grundsteinlegung durch Conrad von Hochstaden erwähnt, schreibt demselben nur das Verdienst der Vergrösserung (ampliat hoc templum) zu. Nirgends findet sich eine Andeutung des schon ursprünglich beabsichtigten Neubaues. Dazu kommt, dass die zahlreichen Memorienstiftungen im Dome, die wir aus den Jahren 1274 bis 1319 besitzen **), keine Spur davon enthalten, dass die Stifter derselben den Abbruch des alten Domes vorhersahen. Es ist zwar richtig, dass das blosse Schweigen dieser Urkunden, selbst dann, wenn darin bestimmte Al-

*) Crombach a. a. O. S. 823.

**) Bei Lacomblet im Archiv a. a. O. abgedruckt und S. 111 ff. gewürdiget.

täre des alten Domes erwähnt sind, an sich nicht entscheidend ist, da die Stifter voraussetzen durften, dass die Altäre mit den daran haftenden Berechtigungen in dem neuen Gebäude wieder aufgerichtet werden würden, und es ihnen gleich sein konnte, ob ihre Gedächtnissfeier in alten oder neuen Mauern vorgenommen wurde *). Allein gewisse einzelne Anordnungen berechtigen doch zu bestimmteren Schlüssen. Wenn der Domvicar Heinrich von Blankenburg im Jahre 1302 in der als Laienkirche dienenden und „in ambitu“ unter den Nebengebäuden des Domes belegenen Kirche Maria in Pasculo ausser dem bereits bestehenden einzigen Altare einen zweiten stiftet, wenn sich der 1306 verstorbene Thesaurar Heinrich von Hagenberg in der alten Kirche vor dem Altare der Heiligen Cosmas und Damian begraben lässt und das Domkapitel sich gegen die Testamentsvollstrecker verpflichtet, dem an diesem Altar messelesenden Vicar eine gewisse Rente zu entrichten, so muss man doch wohl annehmen, dass sie noch nicht ahneten, dass jene Nebengebäude und diese Grabstelle so wesentlich alterirt werden würden, wie es der Neubau des Langhauses mit sich brachte. Wenn ferner die Testamentsvollzieher des Chorbischofs Johann von Rennenberg und der Domvicar Gerard von Xanten in den Urkunden von 1296 und 1297, dieser, indem er zugleich einen neuen Altar im neuen Chore „in novo opere“ stiftet, von achtzehn vorhandenen Altären sprechen, wenn der Domdechant Herrmann von Rennenberg noch im Jahre 1318 zugleich einen Altar im neuen Chore und dreien „in ambitu“ in den Nebengebäuden, weil sie noch nicht hinlänglich dotirt, Vermächtnisse zuwendet, so scheint es doch wohl ausser

*) Wie dies schon Dr. Springer im Archiv der rheinischen Alterthumsfreunde Heft XXII, S. 105 gegen Lacomblet's weitergehende Folgerungen bemerkt hat.

Zweifel, dass sie den neuen und den alten Theil des Domes mit Einschluss der alten Nebengebäude als ein Ganzes betrachteten und dessen nahe Umgestaltung nicht voraussahen *), dass also, da sie als Mitglieder des Domkapitels wohl unterrichtet sein mussten, eine solche noch nicht beschlossen war.

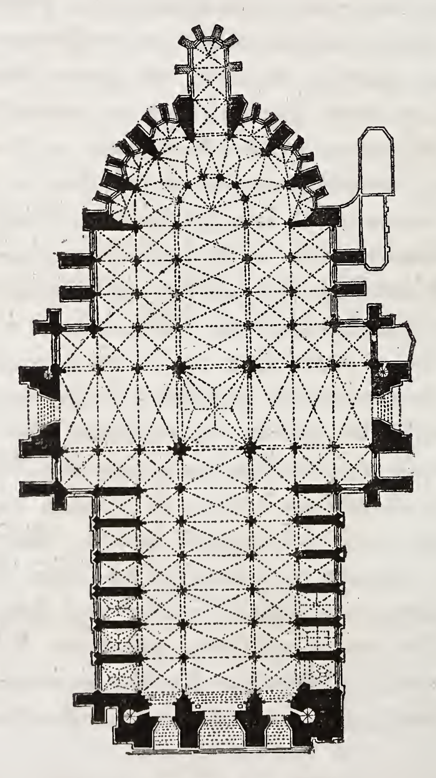
Man kann es daher als gewiss annehmen, dass in der ganzen Zeit von 1248 bis 1318 nur beabsichtigt wurde, den älteren Bau durch einen grossen und prachtvollen, in neuerem Style erbauten Chor zu vergrössern und zu schmücken, ganz so, wie dies das ganze Mittelalter hindurch an so vielen Kirchen, wie es namentlich auch in diesem Jahrhundert an der Kathedrale zu Mans (1217) und etwa gleichzeitig mit dem Kölner Bau an der Kathedrale zu Tournay mit dem glücklichsten Erfolge geschah.

Der Beschluss des weiteren Neubaues muss ungefähr mit der Vollendung des Chores zusammenfallen, da die schon erwähnte Urkunde von 1325, welche Anordnungen über die Fundamentirungen des Langhauses enthält, den Bau als ununterbrochen (continue) fortgesetzt bezeichnet. Ob er erst bei Gelegenheit der feierlichen Einweihung, wo allerdings die Zustimmung der anwesenden fremden Prälaten dazu ermuthigen konnte, oder schon vor derselben gefasst ist, muss dahingestellt bleiben. Indessen macht eine alte Nachricht es wahrscheinlich, dass die massive, stark verklammerte Mauer, welche noch jetzt den Chor auf der Westseite abschliesst, und deren Anlegung sich nur durch den beabsichtigten Neubau der westlichen Theile erklären lässt, schon am Tage der Einweihung bestand **)

*) Vgl. die erwähnten Urkunden bei Lacomblet Archiv a. a. O.

**) Die alte Beschreibung der bei der Translation des Reliquienschreins der drei Könige aus der alten Kirche in die neue am Tage der Einweihung angeordneten Procession (Crombach a. a. O. S. 817)

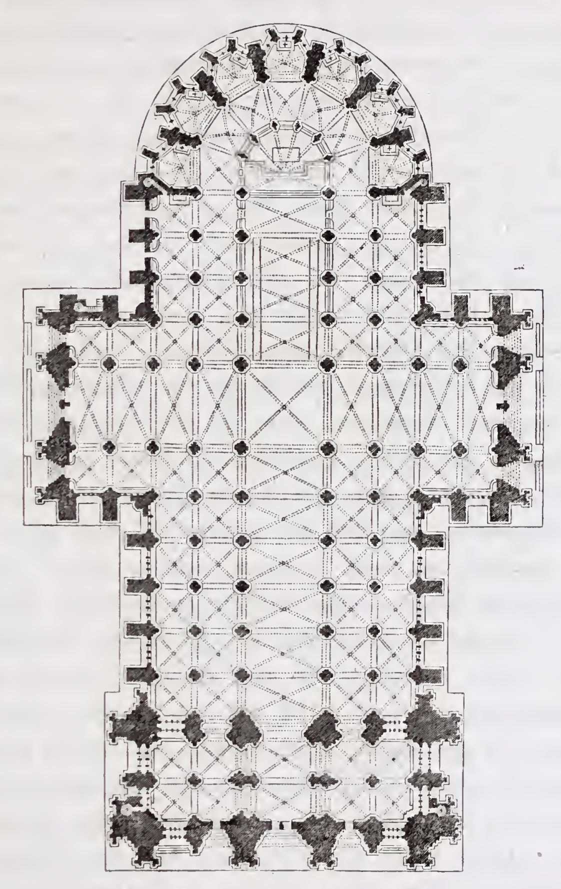
Endlich sprechen auch gewichtige innere Gründe dafür, dass der Plan der westlichen Theile, wie wir ihn kennen, nicht gleichzeitig, sondern sehr viel später und von einem anderen Meister angegeben ist, als der Plan des Chores. Dieser ist nämlich, wie unzweifelhaft feststeht, im Wesentlichen eine genaue Nachahmung des bei der Grundsteinlegung des Kölner Domes im Bau begriffenen und schon weit vorgeschrittenen Chores der Kathedrale von



Kathedrale zu Amiens.

ergiebt nämlich, dass diese über die Strasse ging, was schwerlich geschehen sein würde, wenn man Chor und Langhaus verbunden hätte.

Amiens *). Die westlichen Theile dagegen bilden zwar mit diesem Chore ein sehr harmonisches Ganzes, aber in



Dom zu Köln.

*) Die einzige wichtige Verschiedenheit beider Chöre besteht darin, dass, während in Köln alle Kapellen des Kranzes gleich sind, in Amiens die mittlere (als Kapelle der Jungfrau) länger gebildet ist und weiter hinaustritt. Es scheint indessen, dass dies eine spätere, wenn auch nicht viel spätere Aenderung ist. Der Chor von Amiens erhielt erst um 1269 Glasgemälde, war aber schon 1220 begonnen und ohne Zweifel

ganz anderer Weise als in Amiens oder an anderen gleichzeitigen französischen Kathedralen. Bei diesen ist nämlich der gerade Theil des Chores, als Vorbereitung auf den Umgang und Kapellenkranz der Rundung, fünfschiffig, das Langhaus aber dessenungeachtet dreischiffig gehalten, und das Kreuzschiff eben deshalb nur um eine Travée über die Breite des fünfschiffigen Chores ausladend. Allerdings ist dadurch im gezeichneten Grundrisse die Kreuzgestalt nicht sehr anschaulich, allein dieser Mangel verschwindet bei der wirklichen Ausführung vollkommen, da das Kreuzschiff durch seine Höhe sich von den Seitenschiffen ablöst und die grössere Breite des Chores sich augenscheinlich als die Vorbereitung des Umschwunges darstellt. Auch lagen die Kapellen des Langhauses, welche jetzt die westlichen Seiten der Kreuzarme verdecken, nicht im ursprünglichen Plane. Der Meister des Kölner Langhauses folgerte dagegen aus der fünfschiffigen Anlage des Chores, dass auch das Langhaus fünfschiffig sein und das Kreuzschiff nicht bloss mit einer, sondern mit zwei Arcaden ausladen müsse. Auch in Frankreich giebt es fünfschiffige Kathedralen; die von Paris, wo das Langhaus bei der Gründung des Kölner Domes schon vollendet, die von Bourges, wo es aber wahrscheinlich erst nach 1280, die von Troyes, wo es im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, und endlich die von Clermont-Ferrand in der Auvergne und von Orléans, wo es ohne Zweifel später als an unserem Dome begonnen wurde. Allein keine dieser Kirchen hat die bedeutsame Ausbildung der Kreuzform, welche den Kölner Dom auszeichnet. In Bourges fehlt das Kreuzschiff ganz, in Paris

unmittelbar in den unteren Theilen ausgeführt, so dass der Kölner Meister ihn wohl kennen konnte. — Wer die Uebereinstimmung dieser Chöre zuerst entdeckt hat, wissen wir nicht, jedenfalls war sie in Deutschland schon bekannt, als Felix de Verneilh sie in den Annales archéologiques VII, 57, 225, und VIII, 117 ausführlich nachwies.

hat es gar keine, in Clermont und in Orléans nur eine geringe Ausladung, in Troyes ist es einschiffig. Der Plan des Kölner Meisters ist daher ganz eigenthümlich und entspricht vermöge seiner grossartigen, aber etwas abstracten Consequenz mehr dem Geiste des vierzehnten Jahrhunderts, als der Frühzeit des gothischen Styles. Jedenfalls wird man annehmen dürfen, dass der Meister, welcher bei der Choranlage dem Vorbilde von Amiens so genau folgte, auch bei der Anlage des Langhauses sich den Grundsätzen der damaligen französischen Schule näher angeschlossen haben würde, wie denn auch die weiter unten zu erwähnende Klosterkirche zu Altenberg bei Köln, welche wir als ein Werk des ersten Dombaumeisters betrachten können, wirklich wie in Amiens den fünfschiffigen Chor und das dreischiffige Langhaus hat.

Besonders diese, aus den vorausgeschickten historischen Daten mit Nothwendigkeit hervorgehende Folgerung, dass der Grundplan des Kölner Domes nicht das Werk eines, sondern zweier durch einen Zeitraum von etwa 70 Jahren getrennten Meister sei, hat lebhaften Streit hervorgerufen. Boisserée war zu der Annahme eines schon im Jahre 1248 gefertigten Gesammtplanes nicht bloss durch die historische Voraussetzung der totalen Zerstörung des alten Domes bei jenem Brande, sondern auch durch ästhetische Gründe bestimmt worden. Er betrachtete diesen Gesammtplan als eine so vollendete, so harmonische, so unvergleichliche Conception, dass sie nur wie die gerüstete Minerva mit einem Male aus dem Haupte eines Meisters hervorgegangen sein könne, er glaubte in diesem einen vor allen seinen Zeitgenossen mächtig hervorragenden Genius, einen der grössten Künstler aller Zeiten zu erkennen. Die stückweise Entstehung dieses Planes schien ihm eine Unmöglichkeit, die Annahme einer solchen eine Lästerung.

Er konnte sich daher, auch als die oben erwähnten urkundlichen Entdeckungen schon zum Theil bekannt geworden waren, nicht von seiner älteren Ansicht trennen, und vertheidigte sie auch da noch mit liebenswürdiger Wärme *).

Sieht man indessen näher zu, so wird das Verdienst der Erfindung des vollständigen Planes auch durch die neuere Ansicht keinesweges verkleinert. Steht es einmal fest, — und es kann nicht geläugnet werden, — dass der Kölner Chor im Wesentlichen eine Nachbildung des Chores von Amiens ist, dass also der Meister, welcher den Gesammtplan zeichnete, diesen Chor adoptirte und aus ihm einen umfassenden und neuen Grundplan organisch zu entwickeln wusste, so ist es in der That ziemlich gleichgültig, ob er jenen Chor nur in Amiens kannte oder schon in Köln in voller Ausführung vor sich hatte. Die Aufgabe war in beiden Fällen im Wesentlichen dieselbe, und beide Voraussetzungen unterscheiden sich nur darin, dass der deutsche Meister im ersten Falle jenen Chor aus eigenem Antriebe, im zweiten gezwungen annahm. Allein diese Verschiedenheit ist in der That nicht bedeutend. Die Architektur geht überall von gegebenen Verhältnissen aus, der Zwang, sich an bereits Begonnenes anzuschliessen, ist ihr keinesweges nachtheilig. Vor Allem aber war dies den Baumeistern des Mittelalters leicht, da sie überhaupt von der Prätension völliger Originalität sehr entfernt und unter der Herrschaft des gothischen Styles nach festen Principien und im engsten Schulzusammenhange zu arbeiten gewohnt waren. Diese Gemeinsamkeit ganzer künstlerischer Generationen ist aber, wenigstens für die Architektur, etwas sehr viel Grösseres und Schöneres, als die Genialität eines vereinzelten, seine Zeitgenossen weit überragenden Künst-

*) Domblatt 1846, Nro. 15.

lers, so dass wir auch in ästhetischer Beziehung diese neue Aufklärung des Sachverhältnisses nicht zu bedauern brauchen.

Diese Betrachtung führt uns auf die Frage nach den Namen der Meister. Denn wenn wir auch dem vermeintlichen Schöpfer des Planes nicht die für ihn beanspruchte Stellung einräumen können, wenn auch das Verdienst sich unter Mehrere vertheilt und am Chore nicht sowohl in der Erfindung, als in der Ausführung besteht, so giebt doch eben diese unvergleichliche Ausführung, die weise Berechnung und Abwägung der Massen, das feine Gefühl, welches sich in jedem Theile äussert, schon dem Chorbau eine ausgezeichnete, in allen Zeiten anerkannte Bedeutung, und es ist von hohem Interesse, die Namen der Urheber desselben kennen zu lernen. Auch hier indessen haben wir zunächst einige Prätendenten zurückzuweisen.

Nicht unbedeutende Stimmen haben es wenigstens für sehr wahrscheinlich erklärt, dass kein Geringerer, als der berühmte Albertus magnus, Albert von Bollstädt, der grösste deutsche Gelehrte und Philosoph des dreizehnten Jahrhunderts, den seine ungewöhnlichen physikalischen und mathematischen Kenntnisse in den Ruf der Zauberei brachten, der Schöpfer eines so bedeutenden Werkes gewesen sein könne *). Albert lebte von 1249 bis 1260 als Mönch und Lehrmeister im Dominikanerkloster zu Köln, zog sich auch, nachdem er nur drei Jahre die bischöfliche Würde in Regensburg ertragen hatte, wieder in die Stille dieses Klosters zurück, und es scheint auch, dass er hinlängliche architektonische Kenntnisse besass, um einen einfachen Bau

*) Zuerst der Kanonikus Böcker mit Wallraff's Zustimmung in dessen Beiträgen zur Geschichte der Stadt Köln 1818, S. 195, dann (1844) mit bestimmterer Behauptung Kreuser in den Kölner Dombriefen S. 193 ff.

anzuordnen *). Allein unmöglich konnte der gelehrte, vielschreibende Mann sich auch die praktische Uebung erworben haben, welche zur Ausführung der Details nöthig war **), und schwerlich würde er sich entschlossen haben, den Chor von Amiens, wenn er ihn überhaupt kannte, nach Köln zu übertragen. Da überdies eine bestimmte Nachricht über seine Mitwirkung am Dombau nicht existirt, da er im Jahre 1280 starb, und also an der Erfindung des Langhauses keinen Antheil haben kann, da die Zahlensymbolik, welche man auch diesem Dome zuschrieb, wenn überhaupt beabsichtigt, von Amiens hieher gelangt war, so fallen alle Gründe für seine Betheiligung fort ***). Noch geringer sind die Ansprüche des Bischofs von Paderborn, Simon von der Lippe, da sie sich bloss auf eine dunkle Notiz aus später Zeit gründen †).

Wohl aber erfahren wir aus einzelnen Urkunden, welche in den sogenannten Schreinsbüchern der Stadt Köln ent-

*) Vgl. was weiter unten über den ihm zugeschriebenen Chor der Dominikanerkirche zu Köln mitgetheilt wird.

**) Weshalb Kugler in dem vortrefflichen Aufsatze in der deutschen Vierteljahrsschrift 1842 (kl. Schr. II, 131) die Hypothese aufstellte und geistreich ausführte, dass Albertus mit einem schlichten Steinmetzmeister gemeinschaftlich den Plan gefertiget habe.

***) Welche auch schon von Boisserée (Beschr. 1842, S. 11) und Guhl im Texte des Atlas zu Kugler's Kunstgeschichte mit triftigen Gründen bestritten worden ist.

†) Kreuser, Dombriefe a. a. O., welcher freilich von der Voraussetzung ausgeht, dass nur die Geistlichkeit damals den Plan erdenken konnte und musste, gründet diese Ansprüche auf die Nachricht, dass Erzbischof Conrad am 15. August 1248 den Grundstein „cum consilio et industria Simonis, qui tunc in arte architectonica praecipue celebrabatur“, gelegt habe. Allein diese an sich zweideutige Nachricht ist nur ein handschriftlicher Zusatz zu der im Jahre 1418 verfassten Chronik des Gobelinus Persona. Vgl. Domblatt 1842, Nro. 26. Auch zeigen die im Jahre 1262 begonnenen Reparaturen des Domes zu Paderborn, bei denen die Annahme einer Einwirkung dieses Bischofs viel näher liegt, einen ganz anderen Styl als der Kölner Dom.

halten sind und an sich, da diese Bücher nur die amtliche Feststellung der Besitzveränderungen des Grundeigenthums bezwecken, keine nähere Beziehung auf die Fortschritte des Dombaues haben, eine Reihe von Namen der aufeinanderfolgenden Meister. Es sind keinesweges hochgestellte Geistliche, sondern schlichte Steinmetzen, unbekannte, von keinem Geschichtschreiber überlieferte Namen. Zu ihnen dürfen wir jedoch nicht den Heinrich Sunere von Köln rechnen, für welchen man den Ruhm der Erfindung des Planes in Anspruch genommen hat, da die Bezeichnung als petitor structurae majoris ecclesiae, welche er in einer Urkunde von 1248 erhält, eher auf einen angestellten Einsammler der Beiträge zum Dombau, als auf einen Baumeister schliessen lässt *). Dagegen dürfen wir als ersten Meister und somit als Urheber des Chorplanes jenen Meister Gerhard betrachten, welcher in der schon angeführten Urkunde vom Jahr 1257 und zwar rühmend erwähnt wird, indem das Kapitel ihm, der als Steinmetz und Obermeister (Rector fabrice) bezeichnet wird, wegen

*) Fahne, dessen fleissiger Durchforschung der Schreinsbücher wir die meisten der weiter unten anzugebenden Nachrichten verdanken, übersetzt in seinen: Diplomatischen Beiträgen zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes, Düsseldorf 1849, jenen Titel als „Bewerber um das Amt eines Domwerkmeisters“ und erklärt den Heinrich Sunere deshalb für den Verfertiger des Planes. Allein es wäre unerhört, eine Bewerbung zum Titel zu erheben, und die im Texte gegebene Erklärung ist jedenfalls viel wahrscheinlicher. Vgl. andere Gründe gegen Fahne's Meinung bei Merlo, Nachrichten über Kölnische Künstler, s. v. Sunere S. 472. Eine Urkunde vom Jahr 1343 (in Mone, Anzeiger für Kunde des Mittelalters 1838, S. 185) ergiebt, dass: Petitio der hergebrachte Ausdruck für die Collecten zum Kirchenbau war, und es ist sehr denkbar, dass statt der officiellen Bezeichnung Nuntius petitionum, welche in dieser Urkunde vorkommt, der vulgäre Sprachgebrauch das Wort: petitor gebildet hatte, welches denn auch in die den Ankauf eines Hauses enthaltende Notiz des Kölner Schreinsbuches übergehen konnte. —

seiner Verdienste um den Dombau einen schon von ihm bebauten Platz gegen mässigen Zins verleihet *). Ueber seine früheren Lebensverhältnisse wissen wir nur, dass schon sein Vater von dem benachbarten Dorfe Riel nach Köln gezogen und anscheinend ein wohlhabender Mann war **), dann, dass er selbst im Jahre 1247, damals noch bloss als Steinmetz bezeichnet, einen Bauplatz erwarb und im folgenden Jahre ein darauf erbautes Haus verkaufte. Im Jahre 1302 wird er als verstorben erwähnt, und mehrere seine Kinder betreffenden Urkunden ergeben, dass er ein ziemlich bedeutendes Vermögen hinterlassen haben muss. Vielleicht hatte seine Wirksamkeit am Dome schon früher aufgehört, denn eine Urkunde von 1296 nennt einen gewissen Arnold als Dombaumeister. Diesem Arnold folgte, wahrscheinlich bald, sein Sohn Johannes, welchen wir seit 1308 als magister operis majoris ecclesiae oder als magister operis de summo, seit 1319 aber stets als Rector fabricae aufgeführt finden, so dass dies eine höhere Stellung, etwa die des Obermeisters, anzudeuten scheint, neben welchem dann muthmaasslich noch andere Werkmeister (magistri) angestellt waren ***). Er starb erst 1330 oder

*) Die Urkunde ist oft abgedruckt, von Boisserée in der Beschreibung des Domes, von Fahne a. a. O. S. 56, von Merlo u. a.

**) Daher führt Gerhard in den Urkunden meistens den Namen de Rile, zuweilen auch nach einer von seinem Vater erworbenen Besitzung in Köln selbst, auf welcher er vielleicht geboren war, den Namen dictus de Ketwig. Man hat ihn früher mit einem Gerhard von St. Tront (de Scto Trudone), der ebenfalls in Schreinsurkunden vorkommt, verwechselt, Fahne a. a. O. weist aber nach, dass beide nicht identisch sind.

***) Neben und über den technischen Werkmeistern standen gewisse provisores oder procuratores (wie in den Urkunden von 1273 und 1285 bei Lacomblet Urkundenbuch Nro. 652 dieselben Personen abwechselnd genannt werden), wie es scheint immer Geistliche, gewöhnlich sogar Domherren, welche meistens ebenfalls den Titel: Magister führen. Eine freilich erst im Jahre 1452 erlassene Urkunde (im

1331, war daher zur Zeit der Einweihung des Chores im Amte und ist also aller Wahrscheinlichkeit nach der Erfinder des Gesammtplanes *). Ihm und seinem Vater ist aber auch die Ausführung der oberen Theile des Chores, der Oberlichter, der feinen, in vollendeter Eleganz aufsteigenden Fialen und Strebebögen zuzuschreiben, während der Plan des Chores und die strengeren Formen des unteren Stockwerkes das Verdienst Meister Gerhard's sind.

Nach diesen umständlichen, aber bei der Wichtigkeit des Gegenstandes nicht zu umgehenden Untersuchungen komme ich endlich zum Gebäude selbst. Seine wundervolle Schönheit ausführlich zu beschreiben, kann nicht meine Aufgabe sein. Alle Jahrhunderte haben sie anerkannt; schon Petrarca, obgleich klassisch gebildeter Italiener, widmet ihr bei seiner Durchreise im Jahre 1331 einige rühmende Worte **), und die Ablassbriefe der Erzbischöfe sprechen sich noch stärker aus ***). Selbst in den Zeiten der Renaissance behielt sie enthusiastische Verehrer, und

Domblatt 1850, Nro. 66 abgedruckt) ernennt einen Canonicus zum magister, rector, provisor et administrator fabricae und überträgt ihm die Verwaltung aller Einnahmen und die Anstellung aller Unterbeamten, sowohl für das Rechnungswesen als für den Bau (officiales et familiares tam pro questu quam pro structura).

*) Einen Beweis der Achtung, in welcher Meister Johannes stand, giebt das Necrologium von Gross-St.-Martin, indem ihm darin (wie gewöhnlich ohne Jahresangabe) die für einen Laien ohne bedeutenden Rang ungewöhnliche Ehre der Aufführung zu Theil geworden ist.: 15. Mart. Johannes laicus rector operis majoris eccl. Colon. (Böhmer Fontes hist. germ. III, 347).

**) In dem Briefe an den Kardinal Colonna, Epistol. famil. IV: Vidi templum arte media pulcherrimum, quamvis incompletum, quod haud immerito summum vocant (Boisserée, 1842, S. 20).

***) Wilhelm von Gennep in der Urkunde von 1357 bei Crombach a. a. O. S. 823: Opus ditissimum fabricae nostrae, cum omni exactissima operariorum diligentia, miranda pretiositate — jamdudum inceptum.

seit dem wiedererwachten Verständniss mittelalterlicher Kunst haben nicht bloss Deutsche, sondern auch Ausländer sie für die glänzendste Leistung des vollkommenen gothischen Styles aller Länder erklärt *), ist in Deutschland die Riesenaufgabe der Vollendung des gewaltigen Monumentes zur Nationalsache geworden. Ueberdies darf ich darauf rechnen, dass die meisten meiner Leser schon unter diesen himmelhohen Gewölben und zwischen dem Walde von Fialen und Bögen der oberen Theile gewandelt sind, oder sich doch aus dem Boisserée'schen Prachtwerke eine lebendigere Anschauung verschaffen werden, als blosse Worte ihnen zu geben vermögten. Ich beschränke mich also auf wenige Bemerkungen. Im Wesentlichen hat, wie gesagt, der Meister des Domes den Chor von Amiens zu seinem Vorbilde genommen; die ganze Anordnung, die Grundverhältnisse der Schiffe und des Pfeilerabstandes, die Höhenverhältnisse, namentlich auch die gewaltige Höhe des Mittelschiffes, welche sich zu der der Seitenschiffe wie 5 zu 2 verhält, die Durchbrechung dieses oberen Theiles durch ein durchsichtiges Triforium und durch hohe, bis an den Rand der Scheidbögen gehende Oberlichter, selbst das Maasswerk einiger Fenster sind völlig wie dort. Aber es ist die Nachbildung eines grossen Meisters, der nichts ungeprüft annahm, sondern die Intentionen seines Vorgängers erforschte und besser auszudrücken suchte, und die Details so glücklich verbesserte, dass sein Werk neben jenem Vorbilde wie die reife, prachtvoll entwickelte Blume neben der nur halbgeöffneten Knospe erscheint.

Meister Gerhard, indem er den Dom zu Amiens benutzte, kannte doch auch andere französische Bauten, namentlich den Chor der Kathedrale von Beauvais, welcher

*) Z. B. Whewel, Archit. Notes of German churches p. 128. Aehnlich Hope.

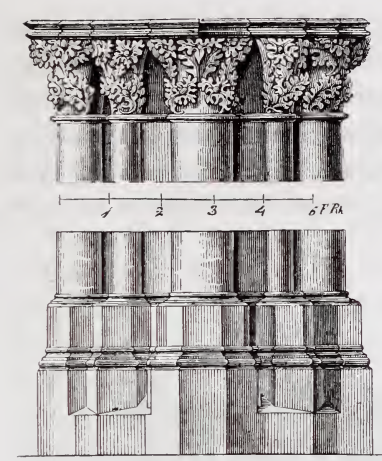
etwas früher als der von Köln ebenfalls mit genauem Anschluss an den Plan von Amiens errichtet wurde und denselben in einigen Punkten zu verbessern suchte. Aber gerade indem wir beide Nachbildungen vergleichen, sehen wir, wie viel selbstständiger der deutsche Meister verfuhr, als der von Beauvais. In manchen Beziehungen stimmen beide überein. Die Seitenwände der radianten Kapellen, welche in Amiens divergiren, haben sie durch Verstärkung der Nebenpfeiler parallel gemacht; die Pfeiler des Rundpunktes sind etwas enger gestellt, die Oberlichter über denselben nicht mehr viertheilig, sondern zweitheilig, die absolute Höhe, der Ausdruck des Schlanken und Aufstrebenden, ist gesteigert. Aber der Meister von Beauvais übertrieb das Wagniss leichter und luftiger Anordnung, indem er auch die Breite des Mittelschiffes und den Pfeilerabstand vergrösserte, und verstiess dadurch gegen die Harmonie der Verhältnisse und sogar gegen die Solidität, so dass das Gewölbe einstürzte und man Zwischenpfeiler einschieben musste. Der Meister von Köln behielt dagegen die engere und regelmässigere Pfeilerstellung bei, und suchte durch reinere und bestimmtere Verhältnisse zu wirken; während in Amiens die inneren Seitenschiffe etwas breiter, als die äusseren, beide zusammen etwas weiter als das Mittelschiff sind, gab der Kölner Meister ihnen in beiden Beziehungen völlige Gleichheit und erreichte dadurch eine mehr harmonische Wirkung.

Vor Allem aber übertraf er seinen Vorgänger in den Details. In Amiens ist die Bildung der Pfeiler keine sehr glückliche; es sind kantonirte Rundpfeiler, an denen die schlanke Haltung der Dienste mit der Dicke des Kernpfeilers, das kleinere Kapitäl mit dem grösseren contrastirt, deren hohe Dienste durch die Deckplatte der unteren Kapitäle, durch ein Kapitäl am unteren Gesims des Trifo-

riums, und endlich durch den Fenstersims der Oberlichter durchschnitten sind. Meister Gerhard hat die Function des Pfeilers vollständig verstanden und aufs Schönste ausgedrückt. Den runden Kern hat er zwar beibehalten, die Dienste noch wie dort als Dreiviertelsäulen an ihn, zum Theil sogar, wie bei der Herstellung entdeckt ist, frei angelegt *), aber er hat ihre Zahl vermehrt, zwischen die vier grossen Dienste an den Hauptpfeilern je zwei kleinere eingeschoben, so dass die Gewölbgurten und Scheidbögen auf jeder Seite durch drei Dienste getragen werden, von denen die der Frontseite ununterbrochen und kühn bis zu ihrem Kapitäle unter den hohen Gewölben hinaufsteigen **). In den Seitenschiffen sind statt dieser zwölf nur acht, an der Rundung, wo die Pfeiler wegen ihrer engen Stellung eine mehr längliche Gestalt erhalten haben und eine einfache Halbsäule zum hohen Gewölbe aufsteigt, zehn solcher Dienste angebracht. Bei der weiteren Ausführung ist immer das schönste Maass der Verschmelzung und Sonderung der Theile beobachtet. Die Basis schliesst sich in Amiens noch an den Kern und die einzelnen Dienste an. Hier bildet sie unten eine einige Gestalt, im Wesentlichen rautenförmig, aber mit vorspringenden Ecken, aus welchen sich dann erst die polygonförmigen Füsse der einzelnen Dienste entwickeln. Das Kapitäl des Kernes ist verschwunden, nur die Dienste haben Kapitäle, die aber sämmtlich von gleicher Höhe und unter sich und mit dem Kerne durch den in gleicher Weise herumgeführten Ring verbunden

*) Kugler, a. a. O. kl. Schr. S. 138, scheint zufolge der beigefügten Zeichnung an einigen Pfeilern schon die Verbindung der Dienste durch eine leichtgeschwungene Höhlung gefunden zu haben. Meine Erinnerung reicht nicht so weit und auch das Boisserée'sche Werk ergiebt nicht, ob dies schon im Chore vorkommt.

**) Pfeiler dieser Art finden sich auch in der Kathedrale von Mans und in St. Denis, vgl. oben S. 129 und 130.



Dom zu Köln.

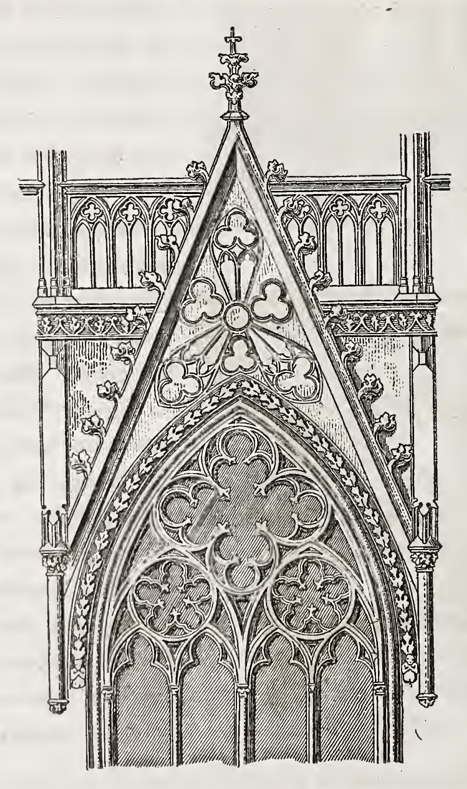

Dom zu Köln.

sind. Endlich besteht der Schmuck der Kapitäle aus zwei Reihen freier Blätter, welche stets wechselnd und in edelster Ausführung die Formen einheimischer Pflanzen in die Sprache des architektonischen Styles übersetzen *), während an den Kapitälen von Amiens und Beauvais noch der Grundgedanke des knospenförmigen Blattwerkes erkennbar ist. Das Maasswerk der unteren Fenster ist reich, aber noch in strengerer Weise ausgeführt, im vorderen Chore viertheilig, mit regelmässigen, durch rundbogige Pässe gefüllten Kreisen, in den Kapellen zweitheilig, mit drei über die Bögen gelegten Dreipässen **). In den Oberlichtern wiederholt sich

*) Nur an einzelnen Kapitälen findet sich noch fast romanischer Schmuck. So an einem zwei dichtgestellte auseinander hervorwachsende akanthusartige Blätter, an einem anderen statt der oberen Blätterreihe menschliche Köpfe, die aus einem Blumenkelche hervorblicken.

**) Diese Art des Maasswerkes findet sich auch in der Ste. Chapelle von Paris und es ist allerdings möglich, dass die Kölner Hütte, bevor sie zur Ausführung der Fenster kam, von diesem Bau Kenntniss

dieselbe Anordnung, aber die Behandlung ist überall eine andere, die Formen sind nicht bloss in so weit reicher, als es die verschiedene Bedeutung dieser Theile erforderte, sondern auch minder strenge aufgefasst und dem Charakter der späteren Zeit entsprechend, in welcher man zur Ausführung des Oberschiffes gelangte *). Auch im Aeusseren



Domchor zu Köln.

genommen hat, wie dies Felix de Verneilh in den Annales archéol. a. a. O. annimmt.

*) Dies bemerkt schon Kugler a. a. O., dem ich aber in sofern nicht beistimmen kann, als er in dieser weicheren Behandlung ein höheres, mehr durchbildetes Princip erblickt, während mir jene strengere

zeigt sich die weitere Entfaltung des Styles; das Vorbild von Amiens ist hier in allen Beziehungen überboten. Die Spitzgiebel über den Oberlichtern, welche sich auch dort finden, sind hier mit reicherem Maasswerk gefüllt, mit frei entwickelten Blumen besetzt, die Fenster in ihrer Gliederung mit einem reichen Blätterkranze und mit zierlichen Figürchen geschmückt. Vor Allem aber ist die Ausführung des Strebewerkes gelungen. Schon in Amiens sind die oberen Strebepfeiler kreuzförmig gestaltet und die Strebebögen, aber nur an den geraden Theilen des Chores, verdoppelt; in Köln sind diese Sicherungsmaassregeln auf allen Seiten durchgeführt. In beiden Kirchen tragen die Strebebögen Wasserrinnen, in Amiens ist aber ihre Verbindung durch Maasswerk bewirkt, welches die Form zweitheiliger Fenster hat, die unmittelbar auf dem Bogen stehen und daher seiner Linie folgend theils grösser theils kleiner sind. In Köln ist sehr viel schöner und zweckmässiger rosenartiges Maasswerk zwischen parallelen Linien angebracht. Vor Allem aber ist die prachtvolle Ausführung der Fialen zu bewundern, die regelmässige Entwickelung, mit der sie aus dem schweren Körper des Strebepfeilers hervorwachsen, die schlanke Gestalt ihres Emporsteigens, die auf die Fernwirkung aus ungeheuerer Höhe so schön berechnete Behandlung des Blumenschmuckes ihrer Pyramide. Man kann, wenn man auf den oberen Gängen zwischen diesem Walde von edelsten Gebilden herumgeht, nicht genug erstaunen, mit welcher Sicherheit und Kühnheit diese Steinmetzen den richtigen Grad der Ausführung zu treffen, die wesentlichen auch von unten erkennbaren Züge zu betonen, das Kleinliche, was nicht bloss unwirksam, sondern selbst nachtheilig werden musste, zu vermeiden wussten. Nur

Weise schöner und mehr den Anforderungen des architektonischen Styles entsprechend scheint.

ein höchst einsichtiger und zugleich grosser Meister konnte ein so feines Stylgefühl in seinen Schülern erwecken und zum bleibenden Erbtheil der nachfolgenden Generationen machen, und Meister Gerhard verdient daher, obgleich erst Meister Johannes die Ausführung leitete, einen Theil des Lobes, das diesen oberen Arbeiten gebührt.

Die Anlage des Langhauses und den Entwurf der Façade und Thürme werde ich als Werke der folgenden Epoche erst künftig näher besprechen, und gehe sofort zu einigen anderen Gebäuden über, welche während des langsamen Aufsteigens des Domchores als Nebenarbeiten der Kölner Hütte oder unter ihrem Einflusse entstanden. Das erste derselben ist die Kirche der Cistercienserabtei zu Altenberg. Der Stifter und der erste Abt des Klosters (1133) waren aus dem mächtigen Geschlechte der Grafen von Berg, welches hier seine Grabstätte wählte und die Stiftung fortwährend begünstigte. Auch Erzbischof Theodorich von Köln († 1214) liess sich hier begraben, und überhaupt erscheinen die Erzbischöfe, meistens Verwandte oder doch Verbündete des benachbarten Dynastenhauses, als Gönner der Stiftung. Dies Alles macht es denn sehr erklärlich, dass bei dem im Jahre 1255 mit Unterstützung der Grafen begonnenen Neubau der Kirche die Meister der Kölner Domfabrik zu Rathe gezogen wurden. In der That finden wir in der Anlage und in den Details die grösste Uebereinstimmung, so weit sie zwischen der kolossalen Metropolitane und der einsamen, im entlegenen Thale errichteten Klosterkirche stattfinden konnte. Der Grundplan, die schlanken, aufstrebenden Verhältnisse, namentlich die bedeutende Höhe, mit der das Mittelschiff über die sehr niedrig gehaltenen Seitenschiffe emporragt, sind im kleineren Maassstabe dieselben. Wie dort ist auch hier der Querarm dreischiffig und der Chor mit fünf Schiffen ansetzend

durch einen Kranz von sieben Kapellen geschlossen. Das Langhaus ist dagegen dem Herkommen gemäss dreischiffig. Die Details sind zwar minder reich als in der Kathedrale, aber dennoch sehr elegant und völlig im Geiste des neuen Styles. Statt der Pfeiler sind hier, wie in anderen gothischen Cistercienserkirchen, namentlich wie in Villers und Longpont, einfache Säulen angewendet, welche auf kelchförmigen, mit einfachen Blättern belegten Kapitälen die Gewölbdienste tragen. Die Gewölbgurten haben die ausgebildete gothische Profilirung, die meist viertheiligen, aber am Chorschlusse auch hier zweitheiligen Fenster wohlgebildetes, zum Theil selbst reiches Maasswerk, unter ihnen ist ähnlich wie in Köln eine den Pfosten derselben entsprechende, viereckig eingerahmte Gallerie angebracht. Die Strebepfeiler und Strebebögen sind zwar schlicht, aber dennoch giebt auch das Aeussere durch die verhältnissmässig bedeutende Höhe seines schlanken Oberschiffes den Eindruck des Leichten und Kühnen, während das Innere von vollendeter Eleganz und Anmuth ist. Uebrigens ist nur der Chor und ein Theil des Kreuzschiffes unmittelbar nach der Gründung ausgeführt, während das Langhaus in den Details spätere Formen zeigt, und die Weihe erst im Jahre 1379 erfolgte. Auch die kolossalen acht- und sechstheiligen Fenster der Westseite und der Kreuzfaçaden werden erst dem vierzehnten Jahrhundert angehören, obgleich ihr reiches Maasswerk noch durchaus regelmässige, geometrische Bildung hat.

Zu den Arbeiten, welche unter dem Einfluss der Bauhütte des Domes entstanden sind, können wir ferner in Köln selbst den im Jahre 1262 begonnenen und dem Albertus magnus zugeschriebenen *), im Anfange dieses

*) Die älteste Nachricht über diese Bauthätigkeit des gelehrten

Jahrhunderts abgebrochenen Chor der Dominikanerkirche rechnen, der nach Wallraff's Versicherung dem Domchore glich. Auch die angeblich schon 1260 geweihete Minoritenkirche daselbst wird einem solchen Einflusse zuzuschreiben sein. Sie hat einen einfachen fünfseitig geschlossenen Chor, kantonirte Rundsäulen, Kelchkapitäle, die zum Theil nackt, zum Theil mit sehr einfachen Blättern ausgestattet sind, birnförmig profilirte Gurten, aber roh und plump geschnittene Scheidbögen; die Oberlichter und die Fenster des Chores sind mit einfachem, der Elisabethkirche von Marburg ähnlichem Maasswerk ausgestattet. Der ganze Bau ist zwar licht und geräumig, aber wie die Kirchen der Bettelorden zu sein pflegen, bis zur Dürftigkeit schlicht und von minder edler Form, sogar in Einzelnheiten schon an den späteren entarteten Styl erinnernd. Indessen kann uns dies nicht bestimmen, die Kirche selbst in eine spätere Zeit zu setzen, da es begreiflich ist,

Scholastikers war in einem Glasgemälde des Chores selbst gegeben, wo sich unter dem Bildniss des Albertus die Inschrift fand:

> Condidit iste chorum Praesul qui philosophorum
> Flos et Doctorum fuit Albertus, scholaeque morum
> Lucidus errorum destructor obesque malorum
> Hunc rogo Sanctorum numero Deus adde tuorum,

welche es allerdings noch zweifelhaft lässt, ob die Mönche, welche sie nach seinem Tode anfertigten, die Bauthätigkeit ihres grossen Mitbruders nicht übertrieben haben. Auch die Chronik der Stadt Köln (1499) schreibt ihm zu, dass er diesen Chor „meysterlich" gebaut habe. Noch bestimmter sagt sein, freilich erst im siebenzehnten Jahrhundert lebender Biograph, Vincentius Justinianus: Chorum — tamquam optimus architectus juxta normam et verae Geometriae leges — erexit, und an einer anderen Stelle: Chori formam et ideam suis manibus expressit. Beide späteren Nachrichten sind eigentlich keine Beweise, da sie ohne Zweifel nur auf der, schon durch jene Inschrift begründeten Tradition ruheten. Vgl. Kreuser a. a. O. und Christlicher Kirchenbau I, 376, sowie Merlo Nachrichten von Kölnischen Künstlern S. 19.

dass diese Ordensbrüder den neuen Styl nur unvollkommen auffassten *).

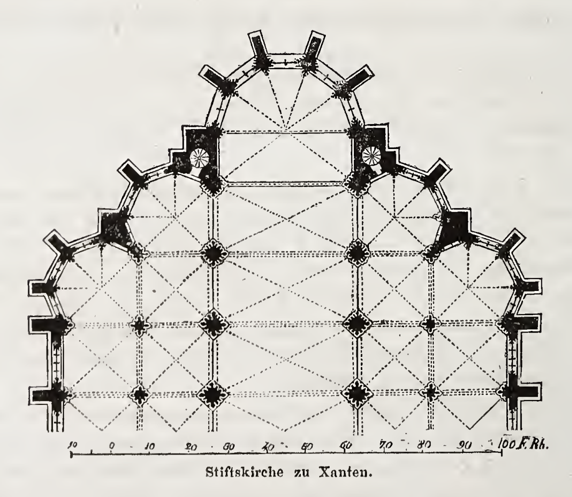
In der Diöcese von Köln zeigt zunächst die Benediktinerabtei zu München-Gladbach, an der um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts gebaut wurde **), neben älteren Theilen Details des Kölner Domes, wenn auch in bescheidenen Verhältnissen. Wichtiger ist die schöne Stiftskirche St. Victor in Xanten. Schon im Jahre 1213 begannen die Stiftsherren einen Neubau, aus dem die unteren Stockwerke der westlichen Thürme mit einem dazwischen gelegenen, im Aeusseren nicht vortretenden Chore erhalten sind; sie haben im Wesentlichen romanische Formen ***). Fünfzig Jahre später, 1263, wurde dann der alte, nun völlig baufällige östliche Chor abgebrochen und der Grund zu einem neuen gelegt, dessen Vollendung gegen Ende des Jahrhunderts erfolgt sein kann, während

*) Lassaulx, in den Bemerkungen zu Klein's Rheinreise S. 496, bezweifelt, dass die gegenwärtige Kirche die um 1260 geweihete sei. S. dagegen F. v. Quast im D. Kunstbl. 1852, S. 196, und Kugler kl. Schr. II, 232.

**) Zum Behufe eines Neubaues der aedificia et officinae ecclesiae Gladebacensis verleiht Erzbischof Conrad im Jahre 1242 der Abtei die Pfarrkirche der Stadt (Lacomblet Urkundenbuch II, Nro. 276). Da die Pfarrkirche nur durch Ansammeln der Einkünfte einen erheblichen Beitrag zu den Kosten gewähren konnte, wurde der Bau der Abteikirche ohne Zweifel erst nach einigen Jahren begonnen. Die kleine Monographie von Eckertz und Növer (die Benedictiner-Abtei M. Gl. 1853) giebt keine weitere Auskunft.

***) Nach der Angabe des Vincentius Justinianus (wie erwähnt eines Schriftstellers des siebenzehnten Jahrhunderts), hat Albertus magnus den Chor von Xanten geweihet (Binterim Suffraganei Colonienses p. 40, und Kreuser Christlicher Kirchenbau I, 377). Da der Ostchor nach glaubhaften alten Notizen des Stiftes erst 1263 begonnen ist (Anno 1263 VI. Kal. Sept. inchoata est nova aedificatio St. Victoris), und Albertus schon 1280 starb, kann jene Weihe (wie auch Zehe, Beschreibung des Domes zu Xanten, Münster 1851, annimmt) sich nur auf den westlichen Chor bezogen haben.

das Langhaus und die Nebengebäude erst in der zweiten Hälfte des vierzehnten und bis in das sechszehnte Jahrhundert, und zwar wegen des sparsamen Zuflusses der Mittel sehr langsam erbaut wurden. Die vollständig erhaltenen und in vieler Beziehung höchst interessanten Rechnungen dieser späteren Bauzeit *) ergeben, dass man auch damals stets fremde Meister zuzog, aus Mainz, aus Wesel, und wiederholt aus Köln; bei schwierigen Aufgaben werden auch wohl mehrere Meister von Köln zur Berathung herbeigerufen. Geschah dies noch im fünfzehnten Jahrhundert, so wird der Bau des dreizehnten Jahrhunderts, also einer Zeit, wo der gothische Styl in diesen Gegenden noch fremd war, gewiss nicht ohne Beihülfe von Köln vorgenommen sein, wie dies denn auch die Details unzweideutig erkennen lassen. Dagegen ist die Anlage eine abweichende

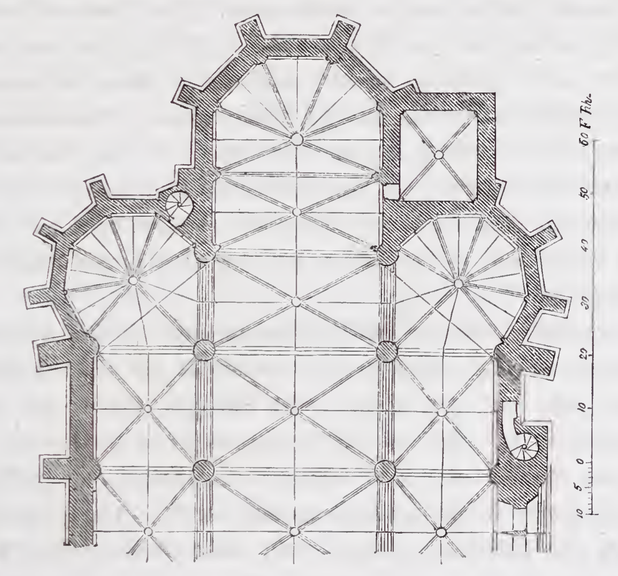


Stiftskirche zu Xanten.

*) Wir verdanken die Mittheilung derselben (Auszüge aus den Baurechnungen der Victorskirche zu Xanten, 1852) dem zu frühe verstorbenen Dr. Scholten. Vgl. darüber Lübke im D. Kunstbl. 1852, S. 426, 434. Abbildungen giebt Schimmel in den Denkmälern Westphalens, Lief. 2, 7.

und eigenthümliche. Die Kirche hat nämlich kein Kreuzschiff und keinen inneren, durch einen Umgang umschlossenen Chorraum, wohl aber fünf Schiffe und neben der fünfseitig geschlossenen Apsis auf jeder Seite zwei aus vier Seiten des Achteckes gebildete, diagonal gestellte Kapellen. Es ist also im Wesentlichen dieselbe Anlage wie an St. Yved in Braisne und an der Liebfrauenkirche in Trier.

Es ist sehr merkwürdig, dass wir diese Anlage, nur vereinfacht, gleichzeitig auch an anderen Stellen finden. So zunächst an der überhaupt eigenthümlichen Stadtkirche zu Ahrweiler. Sie ist nämlich nur dreischiffig und eben-



Kirche zu Ahrweiler.

falls ohne Kreuzschiff, hat aber neben dem dreiseitig geschlossenen, dem Mittelschiffe entsprechenden Chore am Ende jedes Seitenschiffes eine durch fünf Seiten des Achteckes gebildete, diagonal gestellte und daher über die Linie der Seitenmauern hinaustretende Nische, so dass diese drei

Nischen ein Ganzes bilden und nahebei die Wirkung eines Chorumganges geben. In dieser Gestalt sehen wir deutlich, dass hier der Gedanke der radianten Stellung im französischen Kapellenkranze mit einer einheimischen Reminiscenz verschmolzen ist. Es ist die Zusammenstellung der drei Schlussnischen des romanischen Styles, welche in der Zeit des Uebergangsstyles an der Kapelle zu Ramersdorf und später an dem schon völlig gothischen Chore der Petrikirche zu Soest durch eine erweiterte Haltung des Chores und engere Verbindung der Nischen mit demselben bedeutsamer gemacht war und durch die diagonale Stellung der Seitenkapellen noch mehr belebt wird. Der Chor zu Ahrweiler scheint in den Jahren 1254 — 1274 gebaut und in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten zu sein, während das Langhaus, dessen niedrige Säulenstämme ebenfalls aus dieser Zeit herrühren, später und zwar, wie das Fenstermaasswerk ergiebt, erst im vierzehnten Jahrhundert, durch Anlegung einer Empore und andere Aenderungen, die in den Rheinlanden seltene Form von drei gleichhohen Schiffen erhalten hat *).

Ich knüpfe hieran die Erwähnung einer dritten, bedeutenderen Kirche, obgleich sie ausserhalb der Diöcese von Köln liegt und der Einfluss der dortigen Schule auf sie zweifelhaft ist, der St. Katharinenkirche zu Oppenheim, die als eine der schönsten Leistungen des gothischen Styles in Deutschland berühmt ist **). Der grössere Theil des Gebäudes gehört zwar einer späteren Zeit an,

*) Abbildungen und Beschreibung dieser interessanten Kirche bei Müller, Beiträge II, Taf. 5 und ff., S. 36 und 53, welcher die ganze Kirche in das vierzehnte Jahrhundert, wie Lassaulx a. a. O. S. 480 in das dreizehnte Jahrhundert setzt.

**) Abbildungen in Moller's Denkmälern I, Taf. 31 — 37, und in dem musterhaft ausgeführten Prachtwerke von F. H. Müller: die Katharinenkirche zu Oppenheim.

der westliche Chor dem fünfzehnten, die Ausschmückung des Langhauses, namentlich der prachtvollen Maasswerkfenster und Spitzgiebel, dem vorgerückten vierzehnten Jahrhundert. Der östliche Chor und die Anlage des Langhauses stammen dagegen aus dem Bau von 1262 — 1317, von welchem eine handschriftliche Chronik berichtet. Dieser östliche Chor hat nun im Wesentlichen dieselbe Anlage wie der von Ahrweiler, von dem er sich nur dadurch unterscheidet, dass die Seitenkapellen hier nicht wie dort von gleicher Höhe mit der Chornische, sondern bedeutend niedriger sind. Das Maasswerk der zweitheiligen Chorfenster gleicht dem der Kapellenfenster im Kölner Dome, auch die Basis der Pfeiler des Langhauses ist der dortigen ähnlich, die Pfeiler selbst haben aber nicht mehr den runden Kern, sondern sind wirkliche Bündelpfeiler mit tiefen Höhlungen zwischen den einzelnen Diensten, so dass dieser Bau wie in geographischer, so auch in architektonischer Beziehung der Schule von Köln und der von Strasburg gleich nahe steht *).

Ausserhalb der Diöcese können wir den Einfluss der Kölner Schule nur in wenigen Fällen mit Gewissheit nachweisen. Sehr entschieden und in grossartiger Weise zeigt er sich an der Kathedrale von Utrecht, deren edle Formen auch dem flüchtigen Reisenden durch ihre Verschiedenheit von dem gewöhnlichen Style der holländischen Kirchen auffallen. Sie hatte fünf Schiffe von bedeutenden Dimensionen, Chorumgang und Kapellenkranz; seit dem Einsturz eines Thurmes im Jahre 1674 ist jedoch nur der Chor nebst dem Unterbau des Thurmes erhalten **). Der

*) Ich habe schon oben S. 482 erwähnt, dass der Chor von Xanten an St. Bavon in Gent und der von Oppenheim an St. Gengoul in Toul wiederholt ist.

**) Abbildungen bei Wiebeking bürgerliche Baukunst Taf. 113 und 120.

Zusammenhang beider Bauhütten ist sehr erklärbar, da bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts Heinrich von Vianden, Verwandter Erzbischofs Conrad und bis dahin Domprobst zu Köln, den bischöflichen Stuhl bestieg*), und den Neubau des Chores begann, dem dann im folgenden Jahrhundert mit fortdauernder Verbindung beider Schulen das Langhaus folgte. Auch die Kathedrale von Metz hat unläugbare Verwandtschaft mit dem Kölner Dome, sie gehört aber (mit Ausnahme gewisser bedeutend älterer Theile) ganz der folgenden Epoche an und ist daher erst später näher zu erwähnen.

Mit dem Beginne des Kölner Dombaues verschwand auch jene Vorliebe für den Uebergangsstyl, welche bis dahin noch bedeutende Bauten in überwiegend romanischer Weise hervorgebracht, und selbst den gothischen, unter dem Einfluss der Trierer Bauhütte entstandenen Werken einzelne romanische Reminiscenzen aufgedrängt hatte. Um 1260 wurde selbst am Mainzer Dome, also an einer Stelle, wo der romanische Styl sich durch eins seiner mächtigsten Monumente eingebürgert hatte, die St. Barbarakapelle in den edelsten und elegantesten gothischen Formen errichtet, und wir können im Allgemeinen dieses Jahr als die Gränze bezeichnen, wo, ganz vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, die letzten Nachklänge des rein romanischen Styles der Rheinlande verhallten **). Nicht nur wurde die Zahl der Meister immer grösser, welche in den Hütten von Trier, Köln oder Strasburg, oder an anderen, von diesen abgeleiteten Bauten, oder endlich auf selbstständigen Wanderungen in Frankreich die Schule gothischen Styles

*) Noch als Bischof bezog er gewisse Einkünfte seiner Kölner Stelle. Lacomblet Urkundenbuch II, 396.

**) Wetter, der Dom zu Mainz, S. 54, und v. Quast, die romanischen Dome von Mainz u. s. w., S. 23.

gemacht hatten, sondern der Ruf von der Schönheit und von den technischen Vorzügen dieses Styles war auch schon so gewachsen, dass die Bauherren ihn verlangten, und die Arbeit nur solchen Meistern anvertrauen wollten, die in ihm erfahren waren. Es ist sehr merkwürdig, dass man sich dabei völlig bewusst war, dass der Styl aus Frankreich stamme. Richard von Ditenstein, Dechant des ritterlichen Stiftes Wimpfen im Thale am Neckar während der Jahre 1262 — 1278, liess die alte und baufällige Kirche abbrechen und eine neue erbauen; einer seiner Nachfolger, der schon im Jahre 1300 starb und folglich sehr genau unterrichtet sein musste, erzählt diesen Hergang in seiner Chronik und bemerkt, dass Richard zu diesem Zwecke einen Baumeister, der erst kürzlich aus Frankreich und namentlich aus Paris gekommen, herbeigerufen habe, um sie in französischer Arbeit auszuführen. Das Werk, fügt er hinzu, innen und aussen mit Bildsäulen von Heiligen, an Fenstern und Säulen mit erhabener Arbeit kostbar geschmückt, sei von dem von allen Seiten herbeiströmenden Volke bewundert worden und habe dem Künstler Ruhm verschafft *). Die Kirche besteht noch und ist in reinem gothischen Style und in edlen Verhältnissen gebaut, mit zierlichem Laubwerk an den Kapitälen und mit, wenn auch

*) F. H. Müller hat das Verdienst, in seinen Beiträgen zur deutschen Kunst und Geschichtskunde Bd. I, S. 73 zuerst auf diese, in Burchard's de Hallis Chronicon bei Schannat Vindemiae litterariae II, p. 59 abgedruckte Stelle aufmerksam gemacht zu haben. Sie lautet: Monasterium nimia vetustate ruinosum diruit, accitoque peritissimo architecturae artis latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere Francigeno Basilicam ex sectis lapidibus construi jussit: idem vero artifex mirabilis Basilicam, iconis Sanctorum intus et exterius ornatissime distinctam, fenestras et columnas anaglici (ohne Zweifel für anaglyphi) operis multo sudore et sumptuosis fecerat expensis, sicut usque hodie — apparet. Populis itaque undique advenientibus, mirantur tam opus egregium, laudant artificem, venerantur Dei servum Richardum etc.

unvollendetem, Strebewerk im Aeusseren *). Diese Chronikenstelle ist allerdings vereinzelt, aber ihr Ton und ihre Worte lassen darauf schliessen, dass sie einen sehr gewöhnlichen Hergang erzählt, der sich aus der ganzen Lage der Dinge ergab, und in anderen Fällen nur deshalb verschwiegen ist, weil er alltäglich war und weil die Geschichtschreiber des dreizehnten Jahrhunderts sich mit künstlerischen Dingen nicht viel beschäftigten. Dass jener Baumeister ein Franzose gewesen, ist nicht anzunehmen, der Chronist würde es seinem Zwecke gemäss erwähnt haben. Seine Bemerkung, dass er erst kürzlich aus Frankreich gekommen, deutet vielmehr auf einen deutschen Künstler, bei dem man darauf Werth legte, dass seine Studien frisch und nicht durch die erneuerten Eindrücke der Heimath verwischt waren. Wenn also die Bauherren den fremden Styl ausdrücklich forderten, wenn sie denen, die ihn an der Quelle kennen gelernt hatten, den Vorzug gaben, so war es natürlich, dass die strebenden Meister und Gesellen sich die Wanderung nach Frankreich zur Regel machten, sie wo möglich wiederholten. Auch ergiebt der Umstand, dass unser baulustiger Dechant so schnell einen Rückkehrenden ermittelte, dass dergleichen Studienreisen sehr häufig gewesen sein müssen. Daraus erklärt sich denn auch, dass wir am Strasburger und Kölner Dome schon eine Beziehung auf kurz vorher entstandene oder gar noch in der Ausführung begriffene französische Bauten, an den oberen Stockwerken des letzten auch auf solche Theile jener Bauten finden, welche bei der Gründung des Chores noch nicht ausgeführt waren.

*) Ich kenne sie nicht aus eigener Anschauung. Kurze Bemerkungen über dieselbe giebt Kugler kl. Schr. I, 96, und Handbuch zweite Aufl. S. 576.

Ohne Zweifel wanderten nicht bloss rheinische Werkleute, sondern auch solche aus den inneren Gegenden Deutschlands nach Frankreich. Die Verbindung dieser Gegenden mit dem Mutterlande des neuen Styles war daher nicht durch die Rheinprovinzen vermittelt; fanden wir ja doch eher als in diesen am Magdeburger Dome und an der St. Georgskirche zu Limburg entschiedene Anklänge an französische Bauten. Daher erklärt sich, dass der gothische Styl, etwa gleichzeitig mit dem Beginn der Bauten von Strasburg und Köln, in allen Gegenden Deutschlands bis zu den östlichen Marken hin häufig und mit eigenthümlicher, nicht durch die rheinischen Bauten bedingter Auffassung vorkommt. Aber gewiss war in diesen entfernteren Gegenden der Verkehr mit Frankreich nicht ein so reger, die Forderung des französischen Styles nicht eine so bestimmte, die Vorliebe für gewisse einheimische, diesem Style fremde Formen eine grössere. Wenigstens bemerken wir, man kann fast sagen so wie wir den Rhein überschreiten, nirgends ein so genaues Anschliessen an den französischen Styl, als im Chore von Köln und im Langhause von Strasburg. Vielmehr macht sich fast überall ein mehr oder weniger bewusstes Bestreben geltend, den neuen und auch hier beliebten Styl, wie es schon an der Elisabethkirche in Marburg geschehen war, einheimischen Bedürfnissen und deutschem Geschmacke gemäss umzugestalten. Schon am Münster zu Freiburg ist das Triforium fortgelassen und dagegen die Balustrade unter den Fenstern in eigenthümlicher Weise ausgebildet, und selbst an der Kirche zu Wimpfen fehlt dem Chore der Umgang und Kapellenkranz, während auf der Ostseite des Kreuzes zwei Thürme und zwei dem Chore ähnliche Kapellen, mit einer in Frankreich unter der Herrschaft des gothischen Styles nicht vorkommenden Anordnung angebracht sind. Noch

bedeutender sind diese Abweichungen in den anderen Gegenden Deutschlands. Während der gothische Styl in Frankreich zu einem festen Kanon ausgebildet war, dem sich auch die entfernteren Gegenden unterwarfen, wurde er in Deutschland fast in jeder Provinz selbstständig bearbeitet und selbst innerhalb der einzelnen Landschaften mit individueller Freiheit behandelt. Daher geben denn auch die deutschen Bauten, welche bis zum Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, keinesweges eine chronologische Reihe zusammenhängender Fortschritte, und nur eine Uebersicht über die einzelnen Provinzen kann uns eine Anschauung von der Auffassung und Gestaltung des neuen Styles in Deutschland gewähren.

Nach Westphalen war der gothische Styl, wie wir oben gesehen haben, schon ziemlich frühe und zwar durch die hessische Schule gelangt, mithin schon mit deutschen Elementen versetzt und namentlich der im westphälischen Uebergangsstyle ausgebildeten Form der Hallenkirchen angepasst. Allein dennoch stand ihm die zähe Anhänglichkeit an den allerdings noch nicht längst aufgekommenen Uebergangsstyl noch lange entgegen, bis man ihn an einzelnen bedeutenden Werken der einheimischen Anschauungsweise noch mehr genähert hatte. Dies geschah wahrscheinlich zuerst am Dome zu Minden *).

Die Nachrichten über dies grossartige Gebäude sind so dürftig, dass wir seine Geschichte fast ganz aus den Formen herauslesen müssen. Von dem Chore habe ich schon gesprochen; er gehört (mit Ausnahme des erst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angefügten polygonen Schlusses) dem Uebergangsstyle an, hat wie die Domchöre von Münster und Osnabrück jene früher beschriebene schöne und zweckmässige Ausstattung mit meh-

*) Lübke a. a. O. S. 236, Taf. XVIII.

reren reich geschmückten Arcadenreihen, und mag am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein. Das Kreuzschiff, mit dicken Mauern, starken eckig gegliederten Wandpfeilern, romanischem Pflanzenschmuck der Kapitäle und Eckblättern der Basis, scheint dem Chore gleichzeitig. Das Langhaus dagegen zeigt die edelsten Formen des frühgothischen Styles; schlanke Rundpfeiler mit vier stärkeren und vier schwächeren Diensten, ihre Basis an Kern und Diensten rund, die Kapitäle von zwei Reihen leichtgebildeter Blätter umgeben; Gewölbgurten mit gothischer, wenn auch noch dem Herkommen des Uebergangsstyles gemäss etwas derb gehaltener Profilirung, hochgeschwungene Gewölbe, reiche Maasswerkfenster. Es ist eine Hallenkirche, wie St. Elisabeth in Marburg, aber mit anderer Anordnung des Grundplanes. Während in dem hessischen Münster der Pfeilerabstand und die Seitenschiffe die halbe Breite des Mittelschiffes haben, die Gewölbfelder des letzten also schmale Rechtecke bilden, die sich von der Vorhalle bis zum Kreuze sechsmal wiederholen, bestehen hier nur drei solcher Felder, aber von bedeutender Tiefe, fast Quadrate (38 : 35). Das Herkommen des Uebergangsstyles, in welchem die Hallenform durch Fortlassung des Zwischenpfeilers ausgebildet und die quadrate Form des Mittelgewölbes beibehalten war, war also mit dem gothischen Style verschmolzen, der westphälischen Neigung für breite und einfache Verhältnisse war Rechnung getragen. Diese Gewölbe sind dann von ungewöhnlicher Höhe und kuppelförmig ansteigend, so dass der Schlussstein der Diagonalen sehr viel höher liegt, als der Scheitel der Quergurten. Während im Kölner Dome, in St. Elisabeth in Marburg und in den meisten französischen Kirchen die senkrechte Gewölbhöhe vom Kapitäl des oberen Dienstes gerechnet etwa zwei Siebentel der Gesammthöhe beträgt, erreicht sie

hier bedeutend mehr als drei Siebentel, fast die Hälfte. Allerdings ist dies zum Theil nur scheinbar, indem sämmtliche Bögen stark überhöht sind, so dass der untere Theil der dicht gedrängt aufsteigenden Rippen in der That nur eine senkrechte Unterlage der erst weiter oben sich abneigenden Wölbung bildet. Allein dies ist für die Wirkung gleichgültig, zumal jener wirkliche Anfang der einzelnen von demselben Pfeiler getragenen Bögen nach Maassgabe ihrer grösseren oder geringeren Spannung tiefer oder höher liegt, und daher nicht sehr auffällt. Der Winkel, den der Bogen mit dem senkrechten Theile der Rippen bildet, erscheint dem Auge daher nur als kühne und unberechenbare Schwingung der verschiedenen Bögen, und macht sich nur in den Seitenschiffen, wo die Ueberhöhung sehr viel grösser ist, um ungeachtet der sehr viel geringeren Breite den Gewölben eine annähernd gleiche Scheitelhöhe mit denen des Mittelschiffes zu geben, stärker geltend. Alles dies erinnert noch einigermaassen an den Uebergangsstyl, der in Westphalen, wie wir gesehen haben, oft wirkliche Kuppelgewölbe, oft aber auch, z. B. im Chore der Nicolaikapelle zu Ober-Marsberg und in der Klosterkirche von Barsinghausen *), quadrate Kreuzgewölbe hatte, die bei der grossen Spannung ihrer halbkreisförmigen Diagonalen ein ähnliches Verhältniss zur Gesammthöhe wie hier erreichten. Auch ist die Praxis, die Bögen nach Maassgabe ihrer Spannung an verschiedenen Stellen der Höhe anheben zu lassen, dem Uebergangsstyle völlig geläufig, nur dass er dann dies Verfahren nicht wie hier verbarg, sondern mit naiver Offenheit zur Schau trug, indem sich auch die Höhe der tragenden Säulen und die Lage der Kapitäle nach dem Bogenanfang richtete, obgleich der Pfeiler, zu dem sie gehörten, dadurch eine etwas unregelmässigere Gestalt bekam.

*) Lübke Taf. XII.

Allein jedenfalls ist der Meister von diesen Reminiscenzen nicht beherrscht worden, sondern hat sie nur und zwar mit grosser Gewandtheit und gründlicher Kenntniss der Wölbung bewussterweise benutzt, um den Schwierigkeiten, welche aus dem Grundplane hervorgingen, in einer dem Geiste des gothischen Styles entsprechenden Weise zu begegnen. Um die weiten quadraten Felder des Mittelschiffes zu überwölben und den schmaleren Gewölben der Seitenschiffe eine annähernde Höhe zu geben, ohne die schlank zu haltenden Pfeiler übermässig hoch hinaufzuführen, musste er zu solchen Aushülfen seine Zuflucht nehmen *), und es ist nicht zu verkennen, dass der durch die Ueberhöhung erreichte kühne Aufschwung der Gewölbe dem Ganzen ein leichteres Ansehen giebt, als die breite Pfeilerstellung erwarten lässt. Diese Pfeilerstellung hat dann ferner auch die Behandlung der Fenster und ihres Maasswerkes bestimmt. Sie sind nämlich, obgleich sie nicht den ganzen Raum zwischen den Wandpfeilern und Schildbögen füllen, ungewöhnlich breit und hoch und durch Maasswerk von sehr derber Profilirung und ungewöhnlicher Anordnung gefüllt. Starke, theils einfache, theils bündelartig gruppirte säulenartig mit Basis und Kapitäl versehene Pfosten bilden nämlich unten vier, fünf oder sechs Abtheilungen, welche, zu zweien oder dreien durch darübergespannte Spitzbögen verbunden, vermöge derselben eine gewaltige Rose oder doch strahlenförmiges Maasswerk eines halbirten Kreises tragen, welches bis an den oberen Fensterbogen reicht. Die Ausfüllung dieser Rosen durch radialgestellte, von einem inneren Kreise ausgehende, durch Spitzbögen mit der Peripherie verbundene Säulchen erinnert noch sehr an romanische Radfenster; der grosse Kreis-

*) Auch in der Elisabethkirche zu Marburg sind die Seitengewölbe bedeutend überhöht.

bogen, den sie unterhalb der Spitze des Fensters bilden und der die Ausfüllung des Zwischenraumes durch einige ziemlich müssige Figuren erfordert, contrastirt mit der sonstigen consequenten Durchführung des gebrochenen Bogens. Das zierliche Nasenwerk fehlt gänzlich, und man kann zugeben, dass die ganze Anordnung keinesweges, wie die des französischen Styles, eine bis ins Einzelne durchgeführte organischeEntwickelung darstellt. Allein bei alledem ist die Wirkung dieser prachtvollen, stets wechselnden Muster, namentlich auch dieser sonnenartig ausstrahlenden Körper in dem Lichtfelde der Fenster eine bezaubernde, und wir fühlen, dass eine, auf Vergleichung beruhende Kritik hier nicht angebracht ist. Das ganze Gebäude ist wirklich eine in sich durchaus harmonische Conception, deren Abweichungen von den gothischen Werken anderer Gegend durch die Hallenform, die weite Pfeilerstellung, die quadraten Hauptgewölbe bedingt sind. Die Kreisform innerhalb der Fenster steht in voller Analogie mit den Quadraten der Gewölbfelder, der hohe Schwung der Gewölbe nöthigt den breiten Grundverhältnissen den Ausdruck des Schlanken und Kühnen ab, ihre überhöhte Form giebt durch die Mannigfaltigkeit der sich durchschneidenden Bogenlinien dem perspectivischen Durchblick einen eigenthümlichen Reiz und bringt ein bewegteres Leben in die an sich einfache und schwere Haltung des Ganzen. Ueber die Entstehungszeit dieses herrlichen Baues wissen wir, wie gesagt, nichts Näheres. Die Wahrscheinlichkeit, dass das Langhaus nicht lange nach der Vollendung des Kreuzschiffes in Angriff genommen, die mannigfachen Reminiscenzen an den Uebergangsstyl und die Behandlung der gothischen Details rechtfertigen indessen die Annahme, dass es im dritten Viertel des Jahrhunderts begonnen sei.

Ungeachtet seiner Schönheit und der glücklichen Verschmelzung des neuen Styles mit westphälischen Eigenthümlichkeiten scheint auch dieser Bau noch keinen schnellen Einfluss gehabt zu haben. Zwar wurde er späterhin maassgebend und eine Reihe westphälischer Kirchen sind ihm nachgebildet. Allein die meisten derselben gehören dem folgenden Jahrhundert an, und nur etwa die Minoritenkirche zu Soest *), welche in kleinerem Maassstabe die Verhältnisse des Grundplanes, der Gewölbhöhe, der Fenster wiederholt und dabei einfache, nur mit vier Diensten besetzte Rundpfeiler hat, dürfte noch in das dreizehnte fallen.

Ganz anders verhielt es sich in Sachsen. Der Charakter dieses Volksstammes lebhaft, scharfsinnig, gewissenhaft, mehr verständig, als im Gefühle lebend, gründlich und in der feineren Ausführung unübertrefflich, geschmackvoll, aber mehr kritisch als schöpferisch, fordert auch in der Kunst vor Allem die feste Basis eines Princips. Das Suchen und Streben nach einem unbekannten Ziele ist nicht seine Sache. Den Gedanken der romanischen Basilika mit gerader Decke hatte er mit so viel Glück wie Beharrlichkeit ausgebildet, alle möglichen Consequenzen und Umgestaltungen desselben versucht, ihn aber nun auch völlig erschöpft. Ein eigener Uebergangsstyl hatte sich nicht gebildet, der rheinische nicht Wurzel gefasst. Hier war also in der That ein Bedürfniss, zu dessen Befriedigung der gothische Styl sehr gelegen kam. Zuerst war er auch hier, wie wir oben gesehen haben in Nienburg an der Saale, von Hessen aus eingedrungen; aber sei es, dass die Hallenform von der alten Gewohnheit der Basiliken zu sehr abwich, sei es, dass man lieber aus der Quelle als aus

*) Lübke a. a. O. Taf. XXI.

zweiter Hand empfangen wollte, die anderen sächsischen Bauten gothischen Styles folgten dieser Richtung nicht, sondern scheinen eher aus unmittelbar französischen Studien, wenn auch wiederum mit manchen Modificationen, hervorgegangen zu sein. Auch zeigen sie, selbst in nächster Nachbarschaft, grosse individuelle Verschiedenheiten.

Zu den frühesten gothischen Bauten in Sachsen gehört die Cistercienserkirche zu Pforta (Schulpforte) bei Naumburg *). Die Gebäude dieses Klosters geben im Kleinen eine Baugeschichte vom Ende des zwölften Jahrhunderts an. Der Kreuzgang ist überwiegend romanisch, mit spitzbogigem Gewölbe, aber mit runden Arcaden auf viereckigen Pfeilern mit eingeblendeten Ecksäulchen. Eine abgesonderte Kapelle, die sogenannte Abtskapelle, hat schon weiter entwickelte Uebergangsformen, rundbogige oder kreisförmige Fenster, den Rundbogenfries und Lisenen, aber Rippengewölbe auf Säulenbündeln, welche schon ein Gefühl für die Betonung des verticalen Princips zeigen. Die Kirche endlich ist entschieden gothisch und zwar mit ganz anderer Auffassung wie in der hessischen Schule. Sie hat zwar noch wie die älteren Cistercienserkirchen Pfeiler viereckigen Kernes von wechselnder Stärke, an welchen im Langhause Kragsteine die quadraten Gewölbe tragen, aber die Bündelpfeiler und das Maasswerk der zweitheiligen Fenster im dreiseitig aus dem Achtecke geschlossenen Chore gehören schon dem neuen Style an, das ganze Gebäude ist mit Strebepfeilern bewehrt, und das Oberschiff, schlank über die niedrigen Seitenschiffe aufsteigend, wird von kühn geschwungenen Strebebögen gestützt. Der Chor wurde, wie die darin befindliche Inschrift bezeugt, im Jahre 1251 begonnen; eine Weihe erfolgte im Jahre 1268, und nur die

*) Puttrich a. a. O. Abth. II, Band I.

Ausschmückung der Façade, namentlich des ziemlich reich profilirten Portales, mag in spätere Zeit fallen.

Aelter noch mag die Cistercienserkirche in Stadt Roda sein, welche an den Langwänden die in dieser Gegend fremde Form gekuppelter Lancetfenster, an der Giebelwand des rechtwinkelig geschlossenen Chores aber schon grössere, mit primitivem Maasswerk gefüllte Fenster enthält *). Endlich zeigt auch die Kirche des Benedictiner-Nonnenklosters zum heiligen Kreuz bei Meissen, die nach der im Jahre 1217 erfolgten Anlage schon im Jahre 1240 vollendet gewesen sein soll, das Eindringen gothischer Formbildung. Die Klostergebäude haben noch den zierlichen spätromanischen Styl der sächsischen Gegend, Pfeilerecken mit Auskehlungen, Säulen mit feineren Würfelkapitälen, die hohe Basis mit der sie umfassenden Hülse. Auch der Grundriss der Kirche ist noch romanisch, aber die Kapitäle der Gewölbdienste, die Rippen der Gewölbe und die schlanken Fenster verrathen schon gothische Tendenz **).

Auch bei dem Bau des Domes zu Magdeburg näherte man sich diesen Tendenzen immer mehr. Während die Kapellen des Chores, wie wir gesehen haben, auf französisch-gothischem Grundplane, aber mit romanischen Details und gewaltigen Mauern errichtet waren, hat die Gallerie schon leichteres Mauerwerk mit Strebepfeilern, das Oberschiff endlich schlanke zweitheilige Fenster, die jedenfalls auf Maasswerk angelegt waren, obgleich das gegenwärtig darin befindliche aus späterer Zeit herstammen mag. Für die Geschichte des Gebäudes haben wir nur wenig leitende Daten. Eine Weihe erfolgte, so viel wir wissen, erst im Jahre 1363, und in einer Urkunde von 1274 klagt

*) Puttrich, Abth. I, Band II, Serie Altenburg, Taf. 15.

**) Daselbst, Serie Meissen, Taf. 20 — 23.

der Erzbischof, dass der Bau stocke, die Seitenwände nicht höher hinaufgeführt, die Kapitäle nicht aufgesetzt, die Bögen nicht gewölbt würden. Ohne Zweifel bezog sich diese Klage auf das Langhaus, dessen Mauern bis zur Fensterhöhe von derselben Dicke wie die der Chorkapellen, dessen Pfeiler viereckigen Kernes und mit kräftigen Halbsäulen unter den Scheidbögen versehen sind und in so weiten Entfernungen stehen, dass man bei der späteren Ueberwölbung über jeder Abtheilung zwei schmale Kreuzgewölbe anbringen musste. Diese im Wesentlichen romanische Anlage lässt darauf schliessen, dass man das Langhaus bald nach der Vollendung der unteren Theile des Chores begründete, demnächst zur Vollendung des Chores schritt, dann aber, da den Chorherren wiederum die Stätte des Dienstes gesichert war, den Bau ruhen liess, bis ihn die Klage des Erzbischofs vom Jahre 1274 wieder in Gang brachte. Ein Leichenstein im Osten des Langhauses trägt die Jahreszahl 1294, ein anderer im Kreuzschiffe aber schon die von 1266, so dass also dieses zur Zeit jenes Klagebriefes schon bestanden haben muss. Ohne Zweifel war zu dieser Zeit der Chor schon längst vollendet, da man seiner zuerst bedurfte, so dass wir wohl annehmen dürfen, dass auch die oberen Theile nicht später als um 1240 — 1250 entstanden sind. Auch ist die Gewölbanlage der oberen Chorhaube noch sehr primitiv und zeigt, dass die Bedeutung der Rippen noch nicht verstanden war, indem diese mit der übrigens schon sehr leicht gehaltenen Wölbung nicht in Verbindung stehen, sondern sie nur als diagonale Gurtbögen stützen *).

*) S. über die Geschichte des Domes Rosenthal Geschichte der Baukunst in Crelle's Journal Band 26, S. 72, und im besonderen Abdrucke III, 759, so wie den Text zu dem schon oben angeführten Kupferwerke von Mellin und Rosenthal. Fr. Wiggert, der Dom zu Magdeburg, 1845.

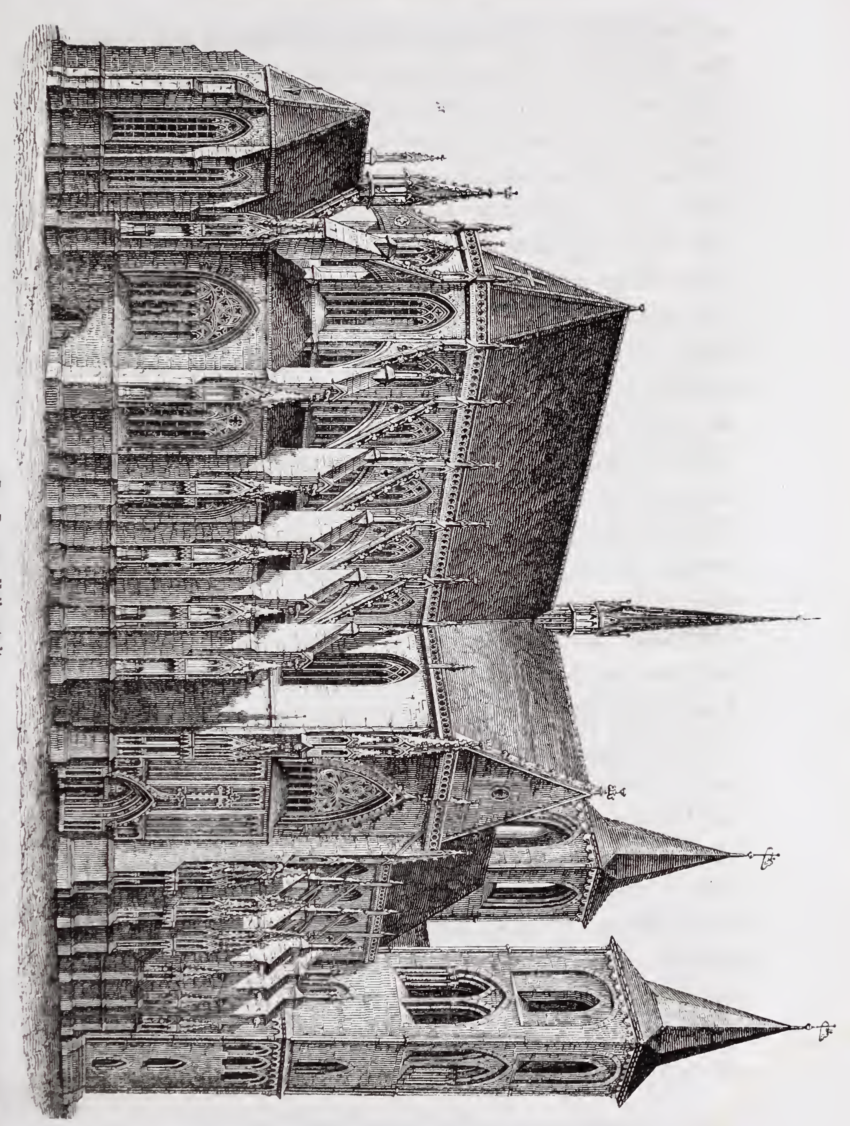
Jedenfalls war der gothische Styl in seiner reineren Form in dieser Gegend schon um **1249** bekannt, wie dies der Westchor des Domes zu Naumburg beweist, dessen Errichtung Bischof Dietrich in seinem bereits oben erwähnten offenen Briefe angekündiget hatte. Obgleich der Bau erst im Jahre **1254** sich der Unterstützung durch eine Indulgenzbulle Papst Innocenz III. erfreute und beim Tode des Bischofs im Jahre **1272** noch nicht vollendet war, lag doch beim Erlasse des Briefes wahrscheinlich schon der, wenigstens für die Anlage ausreichende Plan vor. Der Chor, einschiffig und mit drei Seiten des Achteckes abschliessend, hat entwickelte Strebepfeiler mit kleinen Fialen, hohe zweitheilige Fenster mit wohlgebildetem Maasswerk, Bündelpfeiler mit leichten Blattkapitälen und birnförmig profilirte Gewölbrippen *). Er gehört in allen Beziehungen dem reifen gothischen Style an und ist eine wohlgelungene Leistung desselben.

Während dieses Baues erhob sich aber an der Nordseite des Harzes ein sehr viel schöneres und wichtigeres Monument, der Dom zu Halberstadt, von dessen unter der Leitung des Propstes Semera (**1237** — **1245**) durch Errichtung der Thürme an der Façade in den Formen des Uebergangsstyles begonnenen Neubau wir früher (S. **462**) gesprochen haben. Ohne Zweifel war, da man an der Westseite begann, der ältere Chor und ein Theil des Schiffes zum Behufe des Dienstes aufrecht gelassen, so dass die Fortsetzung nicht drängte und nach dem Tode jenes eifrigen Propstes eine Unterbrechung eintrat, nach welcher der Bau dann vom Jahre **1252** an und zwar mit Hülfe einer Reihe von Ablassbriefen des Kardinal-Legaten und näherer und entfernterer Bischöfe, welche bis in das Jahr **1276** fortläuft, eifrigst und im neuen Style fortgesetzt

*) Puttrich I, 1, Serie Naumburg, Taf. 4, 22, 23.

wurde. Dann stockte er aufs Neue; erst im Jahre 1341 schritt man zur inneren Ausstattung und im Jahre 1345 zur völligen Vollendung, also muthmaasslich zur Ueberwölbung des Chores. Die mittleren Theile waren aber noch unvollendet, so dass der Bischof sich im Jahre 1366 zu der Maassregel entschloss, den Domherren einen Theil ihrer Einkünfte zu Gunsten der Kirchenfabrik abzunöthigen. Aus der Bauzeit von 1252 — 1276, die uns hier interessirt, stammen die drei westlichsten Abtheilungen des Langhauses vollständig, die östlichen Theile des Langhauses aber, deren Ausführung im Inneren und Aeusseren eine spätere Zeit verräth, nur der Anlage nach, welche man, schon um den Zusammenhang des Grundrisses zu sichern, nicht bis nach der Vollendung des Chores aufgeschoben haben wird *). Ungeachtet der vielfachen Unterbrechungen des Baues ist das Ganze und zwar vermöge der ursprünglichen Anlage eines der edelsten Werke des gothischen Styles aus seiner ersten und frischesten Zeit. Der Meister hat sich offenbar an den besten Mustern gebildet, aber seine geistige Freiheit bewahrt. Von der hessischen Schule weicht er völlig ab und bleibt wie die französischen Meister den älteren Traditionen treuer; das Kreuzschiff hat rechtwinkelige Anlage, die Seitenschiffe sind niedrig gehalten. Er hat ein durchgeführtes Strebesystem, Strebepfeiler mit Tabernakeln und Fialen, Strebebögen, welche die steilabfallende Wasserrinne tragen, beide an den drei westlichen Abtheilungen noch sehr einfach und denen der Kathedrale von Rheims ähnlich, an den mehr östlich gelegenen Theilen des Langhauses und am Chore dagegen reicher, aber weniger geschmackvoll. Die viertheiligen

*) Vgl. über diese geschichtlichen Daten Lucanus, der Dom zu Halberstadt, 1837 (mit Abbildungen), und die kritischen Bemerkungen in Kugler's kleinen Schriften I, S. 480, 489.



Der Dom zu Halberstadt.

Fenster mit regelmässigem Maasswerk füllen den Raum zwischen den Pfeilern vollständig aus, dagegen ist, wie es

in Deutschland häufig geschah, das Triforium fortgelassen. Die Plananlage hält gewissermaassen die Mitte zwischen französischer und deutscher Weise. Der Chor ist nämlich von Seitenschiffen und einem Umgange umgeben, aber nur mit drei Seiten des Achteckes geschlossen, ohne Kapellenkranz. Die vereinzelte Kapelle auf der östlichen Schlussseite des Umganges hatte wohl nicht einmal im ursprünglichen Plane gelegen, da das Kapitel erst in einer Urkunde von 1345 dem Bischof gegenüber die Verpflichtung übernahm, sie an Stelle einer anderen behufs des Baues abgebrochenen Kapelle zu errichten. Das Kreuzschiff hat nur die Breite des Mittelschiffes und ist ohne Seitenschiffe; die ungewöhnliche Länge des Chores machte eine grössere Ausdehnung entbehrlich. Der Plan unterscheidet sich daher charakteristisch von dem der französischen Kathedralen; er verfolgt fast ausschliesslich die Längenrichtung, ist minder reich und mannigfaltig. Wenn das innere Heiligthum, der Chorraum, dort wie im weiten, faltigen Gewande auftritt, sieht man es hier schlicht, mit enganschliessendem Kleide. Aber diese Beschränkung giebt dem Ganzen eine schlankere Haltung und eine edele Einfachheit, welche nicht minder anspricht, und den deutschen Traditionen zusagt. Im Inneren finden wir Pfeiler runden Kernes mit angelegten Diensten, doch so, dass zwischen den vier stärkeren sechs kleinere und frei angelegte Säulen *), und zwar auf der Frontseite je zwei, nach den Seitenschiffen je eine, angebracht sind. Es ist mithin, wie im Domchore zu Köln, jene weiter ausgebildete kantonirte Säule, die wir in Frankreich etwa um 1230 an mehreren Orten fanden, hier jedoch mit eigenthümlicher und sorgfältiger Berücksichtigung des

*) So findet es sich an den dieser Epoche angehörigen drei westlichen, während an den übrigen späteren Pfeilern die Dienste mit dem Stamme aus einem Stücke gearbeitet sind.

Bedürfnisses der verschiedenen Gewölbgurten angewendet. Die Dimensionen sind minder bedeutend als an den Kathedralen von Rheims und Amiens, die Verhältnisse aber ganz ähnlich; die Gewölbhöhe (84 Fuss) übersteigt zwar nicht wie dort das Dreifache der Mittelschiffbreite (32), sondern bleibt nicht unerheblich darunter, aber sie hat fast das Fünffache der Linie, welche hauptsächlich als Maassstab der Höhe dient, des Pfeilerabstandes von Kern zu Kern (18), und das Ganze erscheint um so leichter und schlanker, weil der Raum zwischen den Scheidbögen und den mächtigen Oberlichtern sehr gering ist. Die Details endlich zeigen durchweg ein feines Verständniss des Verticalprincips und zum Theil schon weitere Consequenzen, als in den meisten gleichzeitigen französischen Bauten. Die Frontsäulen der Pfeiler steigen ununterbrochen zum oberen Gewölbe hinauf, die Kapitäle sind niedrig und mit leichtem Blattwerk verziert, die Basis steht auf rautenförmiger Plinthe, die Gewölbgurten sind durchweg schon mit tiefer Unterhöhlung birnförmig profilirt.

Endlich gehört auch noch der Dom zu Meissen, wenigstens seiner Anlage nach und in einzelnen Theilen, dieser Epoche an, obgleich er vorherrschend das Gepräge des vierzehnten Jahrhunderts trägt. Bischof Witigo I. begann wahrscheinlich bald nach seiner Erhebung auf den bischöflichen Stuhl im Jahre 1266 den Neubau und betrieb ihn mit grossem Eifer und mit Hülfe zahlreicher Ablassbriefe. Einer derselben vom Jahre 1272 bezeichnet das neue Werk schon als ein prachtvolles (fabricam opere novo tam sumtuoso inchoatam), ein anderer von 1290 setzt sogar eine theilweise Vollendung voraus, indem der Ablass nur ertheilt wird, um die Kirche zu ehren und ihren Besuch zu steigern (ut congruis honoribus veneretur, et a cunctis fidelibus jugiter frequentetur). Wahrscheinlich war, als der

Bau nach Witigo's Tode 1293 unterbrochen wurde, der Chor und das Kreuzschiff im Wesentlichen vollendet, das Langhaus angelegt. Bald darauf erlitt aber die Kirche in der Fehde zwischen Friedrich mit der gebissenen Wange und Adolph von Nassau im Jahre 1295 eine in diesen Zeiten ungewöhnliche Verwüstung, und dies mag erklären, dass nicht nur das ganze Langhaus, sondern auch manche Details des Chores und Kreuzschiffes, z. B. das Fenstermaasswerk, den Charakter des vierzehnten Jahrhunderts tragen. Nach dieser Zerstörung wurde erst unter Witigo II. (1312 — 1342) der Bau wieder aufgenommen und das Langhaus ausgeführt; erst am Ende des vierzehnten und am Anfange des fünfzehnten kam man zur Errichtung des westlichen Thurmbaues. Auch die Zierde des Domes, der schlanke durchbrochene Helm eines der beiden schon von Witigo I. in den Ecken zwischen Chor und Kreuz angelegten Thürme, ist erst gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts entstanden. Der Grundplan, der wie gesagt wahrscheinlich schon der ersten Bauperiode angehört *), gleicht einigermaassen dem des Halberstädter Domes; ein dreischiffiges, hier nur um eine Abtheilung kürzeres Langhaus, wenig ausladende einschiffige Kreuzarme, ein sehr langer, dreiseitig aus dem Achteck geschlossener Chor, dem indessen hier die Seitenschiffe und der Umgang fehlen. Ein wichtigerer Unterschied ist, dass das Langhaus hier nicht, wie in Halberstadt, niedrige, sondern dem Mittelschiffe an Höhe gleiche Seitenschiffe hat; allein offenbar war dies bei der ersten Anlage nicht beabsichtigt, sondern erst im vierzehnten Jahrhundert bei der Ausführung dieses

*) Die bedeutende Stärke der Mauern im ganzen Gebäude mit Ausnahme von vier Abtheilungen der nördlichen Wand, welche leichter gehalten sind, lässt darauf schliessen, dass jene bis auf diesen kleinen Theil schon unter Witigo I. über die Fundamente hinausgeführt waren.

Theiles auf den bereits gelegten Fundamenten beschlossen. Schon die Enge der Seitenschiffe und des Pfeilerabstandes, beide genau von halber Mittelschiffbreite *), noch mehr aber die Gestalt des Pfeilerkernes, der nicht, wie es diesem Systeme entspricht, rund oder polygon ist, sondern ein im Sinne der Breitenrichtung schmales Rechteck bildet, deuten darauf hin, dass man bei ihrer Anlegung nicht an eine Hallenkirche dachte. Die Aufgabe, diese ungünstigen Grundformen zu einer solchen zu verwenden, hat daher auch manche Eigenthümlichkeiten hervorgebracht, welche diesen Bau von anderen Kirchen dieses Systems unterscheiden, auf die ich aber erst in der nächsten Epoche näher eingehen werde. Der gegenwärtigen gehören ausser dem Chore zwei Kapellen an, die Johanniskapelle und die an den späteren Kreuzgang anstossende Magdalenenkapelle. Jene ist offenbar die ältere, achteckig, äusserlich durch ein einfaches Gesims in zwei Geschosse getheilt und daher mit zwei Reihen kleiner Fenster ausgestattet, deren Maasswerk aus zwei Kleeblattbögen und einem einfachen Kreise besteht; im Inneren durch wohlgebildete Wandpfeiler und Gewölbrippen, durch eine am Fusse der Wand hinlaufende Arcatur mit inneren Kleeblattbögen verziert, mit schlanken, kelchförmigen Kapitälen mit zwei Blattreihen, durchweg im reinen und noch strengen Style früher Gothik, entspricht sie völlig der Zeit um 1266. Ganz ähnlich ist im Inneren des Chores die Bildung der Wandpfeiler und der als Rücklehnen der Chorstühle dienenden Arcaden. Die Magdalenenkapelle endlich, die schon 1274 als bestehend erwähnt wird **), hat bei übrigens sehr strenger, gothischer Form

*) Zwar hat die Elisabethkirche in Marburg dasselbe Verhältniss, allein in späteren Hallenkirchen gab man fast immer den Seitenschiffen und dem Abstande grössere Breite.

**) Puttrich a. a. O. S. 24, Taf. 4 und 5 a.

in ihren hohen zwei- und viertheiligen Fenstern völlig ausgebildetes Maasswerk von reinster und edelster Art.

Wir sehen daher an diesen Domen den gothischen Styl zwar nicht mit der genauen Nachbildung französischer Weise, wie am Rheine, aber doch mit näherem Anschluss an dieselbe, als in Hessen und Westphalen, und mit vollstem Verständniss seines Princips angewendet. Nur darin bemerken wir einen wesentlichen Unterschied, dass statt des Kapellenkranzes (mit Ausnahme des frühen Versuchs in Magdeburg) stets die einfache polygone Chornische angewendet und das Kreuz einschiffig gehalten ist, dass also statt der breiten und massenhaften Grundverhältnisse der französischen Kirchen die Längenrichtung vorwaltet; eine Aenderung, welche wohl zunächst aus Sparsamkeit und aus der Gewöhnung an schlichtere Formen hervorging, zugleich aber doch auch wenigstens in der Erscheinung des Aeusseren dazu beitrug, das Moment schlanken, verticalen Aufsteigens zu betonen.

An den anderen Kathedralen und Stiftern des Sachsenlandes bestanden die älteren Kirchen noch in guter Erhaltung, so dass an ihnen wenigstens keine grösseren Bauten in dieser Zeit unternommen wurden. Doch zeigt der schöne Kreuzgang am Dome zu Erfurt, wie sich hier unmittelbar an die Ausübung des reichen spätromanischen Styles eine freie und elegante Gothik anschloss. Einzelne der viertheiligen Lichtöffnungen haben nämlich noch ganz romanische Säulen, das Eckblatt der Basis und die üppig ausladenden Kelchkapitäle mit romanischen Ranken, doch ist das Bogenfeld schon durch offene Kreise durchbrochen. Andere und zwar an derselben Seite des Kreuzganges zeigen dagegen reinen gothischen Styl, Säulchen mit schlanken, reizend ausgeführten Kapitälen, freie Blattkränze, wohl gebildetes, wenn auch noch primitives Maasswerk.

Der gothische Styl scheint daher während der Arbeit eingedrungen zu sein.

Die Neigung der Städte, sich mit grösseren Kirchen zu schmücken, begann hier erst im folgenden Jahrhundert; die meisten Bauten gingen jetzt noch von Klöstern aus, hauptsächlich aber von den Bettelorden, welche gleich nach ihrer Stiftung auch in Deutschland zahlreiche Niederlassungen gründeten, und in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts soviel Einfluss und Mittel erlangt hatten, um grössere Kirchen zu errichten. Wie früher die Cistercienser schlossen sie sich an den der Entstehung ihres Ordens gleichzeitigen Styl an; hatten diese in einem mit den ersten Elementen des Gothischen gemischten Uebergangsstyle gebaut, so nahmen sie den reifen und principiellen gothischen Styl an. Es ist bemerkenswerth, dass die italienischen Kirchen dieser Orden, namentlich zuerst die Kirche des h. Franziscus zu Assisi, darin den ultramontanen Bauten mit ihrem Beispiele vorangingen. Zwar bildeten diese Orden nicht, wie die strenger disciplinirten Cistercienser, eine eigene Bauschule aus, aber schon aus ihren Verhältnissen ergaben sich auch bei ihnen gewisse Modificationen des allgemeinen baulichen Herkommens. Sie waren völlig demokratische Institute, aus dem Volke hervorgegangen und mit demselben in engster Berührung; sie standen in offener Opposition gegen den Reichthum des Klerus und mussten daher selbst den Schein der Ueppigkeit und Eleganz meiden; ihre ganze Richtung war eine praktische, alle Formen, welche mehr eine symbolische Bedeutung hatten oder nur als herkömmlich und anständig beibehalten wurden, erschienen ihnen überflüssig. Das Kreuzschiff blieb daher fort, Thürme erschienen entbehrlich, alle Details wurden auf ihre einfachste Gestalt reducirt und, da sie eilig bauten, meistens roh ausgeführt. Auch die herkömmlichen Ver-

hältnisse der gothischen Plananlage erlitten bei ihnen manche Aenderungen. Umgang und Kapellenkranz des Chores kommen nicht vor, der einfache Polygonschluss genügte; auf die schlanke Gestalt der Wandfelder verzichteten sie und zogen vor, durch erweiterte Pfeilerstellung Raum zu gewinnen und Material zu sparen *). Aber bei alledem machen ihre in dieser Frühzeit des gothischen Styles entstandenen Kirchen durch ihre einfachen, übersichtlichen und luftigen Verhältnisse einen sehr günstigen Eindruck.

Zu den schöneren Bauten dieser Orden in Deutschland gehören die einander sehr ähnlichen Kirchen der Dominicaner und Franziscaner (der Prediger und Barfüsser) in Erfurt. Beide stammen zwar gewiss nicht aus den Stiftungsjahren der Klöster (1228 und 1232), wohl aber werden sie um die Mitte des Jahrhunderts begonnen sein, wie denn die Reihe der Gräber in der Predigerkirche mit einem vom Jahre 1266, in der Barfüsserkirche mit dem des im Jahre 1260 verstorbenen Erzbischofs Gerhard von Mainz anhebt, dessen Bestattung offenbar nur bei vorhergegangener Vollendung wenigstens eines ansehnlichen Theiles der Kirche, etwa des Chores, erfolgen konnte. Dieser Chor, einschiffig und dreiseitig aus dem Achteck geschlossen, mit wohlgebildeten Wandpfeilern, Gurtprofilen und Rippenkapitälen, und mit schlanken dreitheiligen Fenstern, die oberhalb der drei gleichen Lancetbögen ziemlich derbes Maasswerk haben **), entspricht in jeder Beziehung dieser Bauzeit und scheint etwas älter als das Langhaus. Die Anordnung ist in beiden Kirchen fast dieselbe; ein Langhaus ohne Querschiff, aber von bedeutender Länge,

*) Es ist nicht unmöglich, dass diese weite Pfeilerstellung von den Ordensbauten in Italien, wo eine solche Anordnung allgemein vorherrschte, auf die diesseitigen Klosterkirchen übergegangen ist.

**) Eine Innenansicht bei Puttrich II, 2, Serie Erfurt, Taf. 16.

die nicht durch die Zahl der Abtheilungen, sondern dadurch bedingt ist, dass der Pfeilerabstand fast die Breite des Mittelschiffes erreicht. Jede Abtheilung ist daher auch bei der späteren Ueberwölbung durch zwei schmale Kreuzgewölbe bedeckt, deren trennender Quergurt auf einer über der Spitze des hochaufsteigenden Scheidbogens angebrachten Console ruht, welche in der Barfüsserkirche mit den an den eckigen Pfeilern aufsteigenden Diensten alternirt, während in der Predigerkirche schon achteckige Pfeiler vorkommen. Die ganze Länge besteht also in beiden Kirchen aus sechszehn sehr schmalen Gewölben, und zählt auf jeder Seite eben so viele Fenster. Die Seitenschiffe haben zwar nur halbe Mittelschiffbreite, aber, in Folge des grossen Aufschwunges der weiten Schildbögen, eine mehr als gewöhnliche Höhe, so dass die Oberlichter sehr klein sind. Die Anlage hält also gewissermaassen die Mitte zwischen der hergebrachten Basilikenform und der Hallenkirche. Das bewegende Motiv ist offenbar die durch die weite Spannung der Scheidbögen erlangte Ersparung von Pfeilern; die Kenntniss von der Tragekraft des Spitzbogens und der Wirkung der Strebepfeiler ist also hier in eigenthümlicher Weise zur Verminderung der Mauermassen benutzt. Die Profilirung der Scheidbögen und Gurten und die Behandlung der Kapitäle ist rein gothisch, wenn auch sehr einfach und fast roh, und der Totaleindruck beider Kirchen durch ihre klaren und harmonischen Verhältnisse ein völlig befriedigender.

Die Benedictiner waren meist im Besitze älterer Kirchen; gothische Bauten kommen bei ihnen selten vor. Wo sie aber nothwendig wurden, bewährte sich auch jetzt noch die grössere Prachtliebe dieses älteren Ordens. Dies beweist die Kirche des Benedictinerklosters St. Aegidien zu Braunschweig, welche nach einem zerstörenden Brande

vom Jahre 1278 sogleich *) in Angriff genommen wurde. Der Chor ist augenscheinlich der älteste Theil und wahrscheinlich nebst dem wenig ausladenden Kreuzschiffe noch in diesem Jahrhundert vollendet; er hat niedrige Seitenschiffe, den Schluss mit drei Seiten des Achteckes, aber auch einen Umgang und Kapellen, das erste Beispiel einer solchen Anlage in diesen Gegenden. Indessen geben diese Kapellen keinen wirklichen Kapellenkranz, sondern werden nur durch die in das Innere gezogenen Strebepfeiler gebildet, und erscheinen äusserlich wiederum nur als dreiseitiger Schluss des Umganges. Da der Boden hinter dem inneren Chore sich senkt und der ganze Umgang tiefer liegt, so mag dies die Veranlassung für diese ungewöhnliche Anordnung gewesen sein. Die Pfeiler sind runden Kernes mit vier grösseren und vier kleineren Diensten, die kelchförmigen Kapitäle mit freianliegendem Blattwerk, die der Chorkapellen jedoch noch nach romanischer Weise mit phantastischen Thiergestalten geschmückt. Auch die Basis hat hier noch Formen des Uebergangsstyles, indem sie aus einem Wulst und einer Rinne besteht. Die Pfosten der Fenster sind noch mit Basis und Kapitäl versehen; das Maasswerk ist überhaupt noch sehr primitiv, rund profilirt und ohne Nasenwerk. Die Strebepfeiler des Chorumganges sind mit schwerfälligen Fialen belastet und stützen den oberen Chor durch einfache Strebebögen, welche mit dem Dachgesimse durch rundgeformte Lisenen verbunden sind. Das Portal des Kreuzschiffes ist von gothischen Säulchen und birnförmig profilirten Gurten eingefasst, über demselben befindet sich aber noch ein Fries von gebro-

*) Beides ergiebt sich daraus, dass noch in demselben Jahre ein Ablassbrief erlassen wurde, welcher das coenobium als cum omnibus aedificiis et officinis suis incendio miserabiliter lacrimabiliter destructum bezeichnet. Nachrichten über diese Kirche und Beschreibung derselben bei Dr. Schiller, die mittelalterliche Architektur Braunschweigs, S. 119 ff.

chenen, auf Consolen ruhenden Bögen. Das Langhaus, wahrscheinlich erst im vierzehnten Jahrhundert hinzugefügt *), hat Hallenform, schliesst sich aber in allen Details dem Chore an, nur überall mit Veränderungen im Geiste der Gothik des vierzehnten Jahrhunderts. Der Sockel ist polygonförmig gestaltet, während er dort rund ist, die anliegenden Dienste sind durch feinere Glieder mehr mit dem runden Kerne verschmolzen, das Maasswerk der Fenster ist scharfkantig und durch Nasenwerk und eingelegte Pässe verziert. Sehr auffallend ist die Nachlässigkeit, mit der man bei der Ausführung des Grundplanes verfahren, überall finden sich Abweichungen von den Maassen oder von der Fluchtlinie **). Dessen ungeachtet machen die schönen, luftigen Verhältnisse, die schlanken Formen, die zierlichen Details einen überaus günstigen heiteren Eindruck. Wir sehen daher hier den gothischen Styl, wenn auch mit Beibehaltung einiger beliebten romanischen Details, wie des Bogenfrieses und der Thiersculpturen, mit grosser Sicherheit, ja selbst schon fast mit übermüthiger Sorglosigkeit angewendet.

In Franken können wir nur wenige Beispiele frühgothischen Styles nennen. Dem Bamberger Dome wurde um 1274 der westliche Chor nebst dem Querschiffe und den beiden Thürmen angebaut. Der Spitzbogen ist hier consequent durchgeführt, die Gewölbdienste haben schon gothische Gliederung; aber die Consolen, auf welchen sie zum Theil ruhen, die Kapitäle an dem nördlichen Seiten-

*) An der letzten Säule nach Westen ist sogar die Jahreszahl 1434 eingehauen, welche indessen vielleicht auf eine Reparatur hindeutet.

**) Wie der bei Schiller a. a. O. mitgetheilte Grundriss ergiebt. Die Fundamente sind nur einige Fuss tief und scheinen immer erst allmälig beim Fortschreiten des Baues gelegt zu sein, was denn jene Unregelmässigkeit erklärbar macht.

portale und viele andere Details zeigen noch romanische Reminiscenzen, die freilich schon durch den Anschluss an den so glänzend ausgeführten Bau aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts herbeigeführt werden mussten. Selbst die schönen Westthürme, mit ihren luftigen, von schlanken Säulen getragenen Treppen, halten noch die Mitte zwischen romanischer und gothischer Anordnung. Die Cistercienserkirche zu Ebrach, deren ich schon früher gedacht habe, im Jahre 1285 vollendet und geweihet, erhielt in dieser Zeit das prachtvolle gothische Rosenfenster an der Kreuzfaçade. Die einzige bedeutende frühgothische Kirche in Franken ist die St. Lorenzkirche in Nürnberg, deren Erbauung etwa um 1260 oder 1270 *) und zwar wahrscheinlich mit dem Unterbau der Thürme und dem Langhause begann; der Grundstein des Chores wurde erst nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, nach völliger Vollendung jener westlichen Theile gelegt. Die Anordnung der Westseite ist überaus regelmässig, die der Thürme enthält sogar noch romanische Reminiscenzen. Sie steigen nämlich, von mässig starken Strebepfeilern begränzt, in der Breite der Seitenschiffe und viereckig mit sieben unverjüngten Stockwerken auf, jedes nur durch ein zweitheiliges Fenster belebt und von einem Gesimse mit einem

*) Urkundliche Nachrichten über die Entstehungszeit der Kirche sind gar nicht bekannt geworden; die gewöhnliche Angabe, dass der Neubau 1274 auf Betrieb des damals in Nürnberg lebenden kaiserlichen Hofrichters Adolph von Nassau begonnen und 1280 schon das schöne Portal (an welchem sein Wappen steht) ausgeführt sei, leidet an der inneren Unwahrscheinlichkeit, dass man schon sechs Jahre nach dem Beginn des Baues an den Schmuck gedacht habe. Wahrscheinlicher ist, dass man schon vor dem angegebenen Jahre mit dem Unterbau der Thürme begann, dann das Langhaus baute, dessen Styl dem Jahre 1274 sehr wohl entspricht, erst am Ende des dreizehnten Jahrhunderts das bisher nur im Rohen angelegte Portal weiter ausführte, und noch später das mächtige Rosenfenster über demselben hinzufügte.

spitzbogigen Bogenfriese bedeckt, das untere etwas höher und mit seinem grösseren Fenster die Seitenschiffe beleuchtend, die fünf nächsten von geringerer aber zunehmender Höhe, das oberste endlich schlanker und von zahlreichen schmalen Schallöffnungen durchbrochen, auf seiner Plattform mit einem kleinen achteckigen Thürmchen, zwischen dessen acht Giebeln der Helm aufsteigt. Um so reicher ist dagegen der mittlere Theil ausgestattet; ein hochgeschwungenes, durch einen Mittelpfeiler getheiltes Portal mit figurenreichem Relief des jüngsten Gerichts im Bogenfelde, mit Statuen und Statuetten in den Höhlungen der Thürgewände, darüber hinter einer Balustrade ein gewaltiges Rosenfenster von reichster Ausführung, welches bis zur Gewölbhöhe des Mittelschiffes reicht, endlich ein hoher Giebel, durch Spitzsäulchen senkrecht getheilt, durch kleine Arcaden belebt. Die ganze Kraft reichsten Schmuckes ist also auf diesen mittleren Theil concentrirt, dessen luftige Erscheinung in den ernsten und festen Massen der Thürme eine günstige Einrahmung und die sichersten Stützen hat.

Das Langhaus selbst, in reinem, aber sehr streng und schlicht gehaltenen frühgothischem Style, steht gewissermaassen in der Mitte zwischen der halbromanischen Einfachheit der Thürme und der reichen Ausstattung des Einganges. Seine Anlage ist die herkömmliche mit Seitenschiffen von halber Breite und Höhe des Mittelschiffes; die Hallenform hatte in dieser Gegend noch nicht Aufnahme gefunden. Die Pfeiler sind zwar noch eckigen Kernes, aber dicht besetzt mit gothischen Säulchen, welche auf der Frontseite ununterbrochen bis zum Gewölbe aufsteigen, die Kapitäle schmucklose Kelche, die Scheidbögen von reicher, aber derber gothischer Profilirung; der hohen Wand über ihnen fehlt das Triforium, die Fenster endlich haben einfaches, regelrechtes Maasswerk. Durch die ziemlich be-

deutende Höhe des Mittelschiffes, die einfachen und anschaulichen Verhältnisse, die Reinheit und Gleichheit der Formen, den Mangel alles Ueberflüssigen macht das Innere einen sehr würdigen, wahrhaft kirchlichen Eindruck, dessen Ernst durch die dunkele Farbe des Steines noch erhöht wird. Auch hier finden wir also ein vollkommenes Verständniss des gothischen Styles sowohl in seiner constructiven Bedeutung, als im Reize seines Schmuckes; aber zugleich eine sehr freie und selbstständige Auffassung, welche in einzelnen Fällen romanische Reminiscenzen nicht verschmähet, und durch den vorherrschenden ernsten, gemässigten und schlichten Sinn bei zweckmässiger Betonung der wesentlichen Verhältnisse sehr günstig wirkt und dem fremden Style ein nationales, deutsches Gepräge giebt.

In Schwaben *) fand der gothische Styl, ungeachtet des Beispiels, welches der Freiburger Münster gab, keine sehr eifrige Aufnahme. Kurz vorher, im zweiten Viertel des Jahrhunderts, hatte sich hier ein Uebergangsstyl gebildet, welcher zwar in der Anordnung und in den Hauptgliedern ziemlich nüchterne Formen annahm, die gerade Decke, den rechtwinkeligen Chorschluss, einfache achteckige Pfeiler, den Spitzbogen in strenger Form und mit eckiger Leibung, dabei aber in der Ausschmückung des Aeusseren mit Arcaden und in der Ausstattung der Kapitäle mit phantastischen Ornamenten und Thiergestalten malerische Effecte zu erreichen wusste, welche dem mehr poëtisch als architektonisch begabten Stamme zusagten und ihn fesselten. Beispiele desselben sind die Dionysiuskirche zu Esslingen, etwa 1233 vollendet, und die Kirche zu Lauffen

*) Bis Heideloff's Kupferwerk weiter vorgerückt ist, giebt noch immer nur der Aufsatz des Dr. Merz im Tüb. Kunstblatt 1845, Nro. 84 — 87 zusammenhängende Nachrichten.

am Neckar. Nur die neugestifteten Klöster der Bettelorden errichteten ihre Kirchen in dem nach ihrer Weise vereinfachten gothischen Style. Die Kirche der Dominicaner zu Esslingen, St. Paul, welche nach der Gründung des Klosters im Jahre 1233 begonnen und 1268 geweiht wurde, ist durchweg gewölbt, mit weitgespannten Scheidbögen auf derben Rundsäulen und zweitheiligen Fenstern, die an Stelle des Maasswerkes nur eine kreisförmige Oeffnung im Bogenfelde haben. Edlere Formen hatte, nach dem allein noch stehengebliebenen Chore zu urtheilen, die Franziscanerkirche derselben Stadt, die wahrscheinlich mehrere Decennien nach der im Jahre 1237 erfolgten Stiftung des Klosters erbaut wurde. Hier zuerst finden wir wirkliche Maasswerkfenster und das scharfe, elastische gothische Profil. Das Langhaus war übrigens auch hier, den erhaltenen Nachrichten zufolge, durch Rundsäulen gestützt. Dieser Vorgänge ungeachtet behielt man aber in der Nonnenkirche zu Schwäbisch-Hall (um 1245) und in der Marienkirche zu Reutlingen (seit 1247) neben gothischen Einzelheiten und Profilen auch jetzt noch die gerade Decke, den achteckigen Pfeiler, den Bogenfries und andere romanische Details bei. Man kann diese auffallende Erscheinung nur dadurch erklären, dass der Volkssinn mit einer fast eigensinnigen Anhänglichkeit an jenen hergebrachten, schlichten Formen haftete und die consequente und solide Arbeit der Gothik als eiteln Prunk betrachtete.

In Bayern war Regensburg der Schauplatz eifriger Bauthätigkeit. Das älteste Werk gothischen Styles, die um 1250 begonnene sogenannte alte Pfarrkirche *),

*) Abbildungen bei Popp und Bülau Heft 4, und bei Grueber, vergleichende Sammlungen II, Taf. 16 und 18. Vergl. übrigens in Betreff aller hier erwähnten Regensburger Kirchen die scharfsinnigen

zeichnet sich durch eine sehr auffallende Anlage aus. Sie bildet nämlich ein einfaches Rechteck, dessen lange Seite sich zur Breite ungefähr wie die Diagonale des Quadrats derselben, wie sieben zu fünf, verhält. Die mittleren drei Fünftel dieser Breite erheben sich als Oberschiff über die beiden äusseren, welche niedrigere Seitenschiffe zu bilden scheinen. Im Inneren zeigt sich jedoch, dass der freie, durch Balken gedeckte Mittelraum auf allen vier Seiten von Emporen umgeben ist, welche auf den Kreuzgewölben eines nur fünfzehn Fuss hohen Umganges ruhen, in den Seitenschiffen eine diesem Umgange gleiche, in den dem Mittelschiffe entsprechenden Theilen der Ost- und Westseite aber die doppelte Höhe, und auf der Westseite die Tiefe von zwei, auf den drei anderen nur die eines Kreuzgewölbes haben. Diese Anordnung, welche für den Altar keine andere Stelle bietet, als den dunkeln Raum auf der Ostseite des niedrigen Umgangs, und die allenfalls bei einer auf das blosse Anhören der Predigt berechneten Kirche der Reformirten, nicht aber bei katholischem Gottesdienste, in dem das Sakrament des Altars den Hauptinhalt bildet, begreiflich sein würde, kann wohl unmöglich ursprünglich beabsichtigt sein, sondern ist wahrscheinlich das Resultat einer späteren Aenderung, von welcher das Gebäude in der That mehrfache Spuren trägt. Der westliche Theil deutet auf eine frühere Zeit; das Portal ist rundbogig, in der Empore finden sich Rundsäulen mit Eckblättern und ausgezeichnet schön gearbeiteten, aber romanischen Kapitälen, während in den mehr östlich gelegenen Theilen an den Pfeilern breite Kapitälgesimse, theils mit knospenartigem, theils mit roh gearbeitetem naturalistischem Blattwerk

kritischen Bemerkungen in dem Aufsatze von F. v. Quast im Deutschen Kunstbl. 1852, S. 164 ff., namentlich über die alte Pfarre S. 195 und 207.

vorkommen. An den Gewölben hat man überdies den Vermerk einer Erneuerung vom Jahre **1340** entdeckt *). Vermuthlich war derselben ein Brand oder der Einsturz der älteren Gewölbe vorhergegangen, welcher vielleicht eine früher bestandene Chornische zerstörte und eine Herstellung veranlasste, bei welcher man aus Geldmangel diesen, sonst für unentbehrlich gehaltenen Theil fortliess und, um Raum zu gewinnen, die im Westen und vielleicht auch über den Seitenschiffen schon bestehende Empore auch auf der Ostseite herumführte. Für einen solchen Hergang spricht auch der Umstand, dass, während die Emporen Kreuzgewölbe haben, der mittlere Raum nur mit einer Balkendecke statt der ohne Zweifel auch hier beabsichtigten Gewölbe versehen ist. Nur in dem westlichen Theile der Kirche haben wir daher den ursprünglichen, frühgothischen, aber noch mit romanischen Reminiscenzen gemischten Bau aus dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts unentstellt, während in den übrigen Theilen das Alte durch Ueberarbeitung im vierzehnten Jahrhundert unkenntlich geworden ist **). Indessen auch so ist das Gebäude kunsthistorisch wichtig, weil es einen der ersten Fälle der Anwendung des gothischen Styles in dieser östlichen Gegend und an einer Pfarrkirche giebt, da er sonst fast nur an Kathedralen und Klosterkirchen vorkommt.

*) Nach dem Zeugnisse von Bernh. Grueber a. a. O. S. 14, II, S. 22. — Popp und Bülau sprechen sich in dem überaus dürftigen Texte ihres Werkes mit keiner Sylbe über die Frage aus.

**) F. v. Quast a. a. O. scheint das ganze Gebäude für ursprünglich zu halten. Auch er glaubt indessen, dass der mittlere Raum zur höheren Hinaufführung bestimmt gewesen, und erkennt somit an, dass das Ganze nicht vollendet sei. Nach den Zeichnungen in den beiden genannten Werken (denn meine Erinnerung des vor Jahren gesehenen Bauwerkes reicht nicht aus) scheint auch die Pfeilerbildung der östlichen Theile auf eine spätere Zeit zu deuten.

Dieser letzten Klasse gehört denn auch der zweite gothische Bau Regensburgs an, die **Dominicanerkirche**, welche erst im Jahre 1273 begonnen *), aber durch kräftige Ablassverleihungen und durch den Eifer der Brüder gefördert, und wahrscheinlich schon in dem kurzen Zeitraume von vier Jahren vollendet wurde. Sie ist wie die meisten gleichzeitigen Kirchen der Bettelorden ein völlig regelrechtes, aber einfaches gothisches Werk, geräumig, aber ohne Kreuz, das Mittelschiff 35 Fuss breit und gegen 90 hoch, die niedrigen Seitenschiffe je 20 Fuss breit. Sechs Gewölbfelder bilden das Langhaus, vier den dreiseitig aus dem Achtecke geschlossenen, nur die Breite des Mittelschiffes haltenden Chor. Die Pfeiler sind hier, wie in der gleichzeitigen Kirche desselben Ordens in Erfurt, achteckig, mit Halbsäulen an den vier Stirnseiten, die Kapitäle schlanke, doch unverzierte Kelche. An den Chorwänden fehlen diese Halbsäulen und die ihnen entsprechenden Gewölbdienste ruhen auf etwa halber Höhe auf Consolen, welche die ungewöhnliche, bei Gelegenheit der St. Sebaldkirche zu Nürnberg und der Klosterkirche zu Riddagshausen geschilderte Gestalt eines gekrümmten Hornes haben. Die schlanken zweitheiligen Fenster des Chorschlusses haben regelmässiges, die meisten übrigen Fenster dagegen unausgeführtes Maasswerk, indem nur Kreise oder Drei- oder Vierpässe in das Bogenfeld eingehauen sind. Das Hauptportal wird durch zwei innere Spitzbögen gebildet, welche von einem durch eingelegte Kleeblattbögen verzierten Rundbogen umschlossen sind, was offenbar nicht sowohl eine romanische Reminiscenz, als ein Versuch vereinfachter und leicht ausführbarer Ausstattung des gothisch angelegten Eingangs

*) Wie dies v. Quast a. a. O. S. 196 ff. mit überzeugender Wahrscheinlichkeit nachgewiesen hat. Abbildungen bei Kallenbach a. a. O. Taf. 32.

ist. Man hat schon öfter die Bemerkung gemacht *), dass in den frühgothischen Kirchen der Bettelorden sich manche Formen finden, die erst beim Verfalle der gothischen Kunst herrschend wurden und gewöhnlich als Zeichen desselben gelten; der Mangel an feinerem Gefühl, die Eile des Baues und das Streben nach Wohlfeilheit und Einfachheit brachten schon frühe dasselbe Resultat hervor, wie später die allgemeine Erschlaffung des architektonischen Sinnes. Auch dieser Bau giebt, ebenso wie die Minoritenkirche zu Köln und die Predigerkirche zu Erfurt, eine Bestätigung dieser Bemerkung; die achteckigen Pfeiler, die Profilirung der Gewölbrippen mit geschweiften Viertelkehlen nebst abhängender Platte, die sich hier finden, wurden erst in viel späterer Zeit verbreitet. Bei alledem geben aber die schlanken und wohlgewählten Verhältnisse einen sehr günstigen Eindruck.

Während dieser anspruchslose Bau rasch seiner Vollendung entgegenschritt, wurde in seiner Nähe ein eben so prachtvolles, als weitaussehendes Werk begonnen, der Neubau des Domes zu Regensburg **). Die Geschichte desselben hat eine entfernte Aehnlichkeit mit der des Kölner Domes. Nachdem nämlich wegen Baufälligkeit der alten Kathedrale bedeutende Reparaturen unternommen und zu ihren Gunsten in den Jahren 1250 und 1254 bischöfliche und päpstliche Ablassbriefe erlassen waren, entstand im Jahre 1273 ein durch Blitz verursachter Brand, welcher den Bischof zur Vornahme eines gänzlichen Neubaues bestimmte. Er benutzte seine Anwesenheit auf dem im folgenden Jahre abgehaltenen Concile zu Lyon, um sich von

*) Namentlich ausführlich v. Quast a. a. O., übrigens auch Mertens u. A.

**) Vgl. wieder das grosse Kupferwerk von Popp und Bülau und v. Quast a. a. O., dem ich bei der Beschreibung und kritischen Beurtheilung im Wesentlichen folge.

nahen und entfernten Amtsgenossen Ablassverleihungen zu verschaffen, mit deren Hülfe dann die Vorbereitungen so schnell getroffen werden konnten, dass schon im Jahre 1275 die Grundsteinlegung erfolgte. Unter ihm und seinem Nachfolger wurden die Arbeiten mit gleichem Eifer fortgesetzt, später stockten sie, im Jahre 1380 bestand noch die kleine alte Kirche St. Johann Baptista auf einer Stelle des jetzigen Langhauses, an der Façade finden sich die Jahreszahlen 1482 und 1486 und das Gewölbe des Schiffes soll sogar erst 1618 vollendet sein. Nur der Chor, das Kreuzschiff, die Fundamente und vielleicht theilweise die Aussenmauern des Langhauses gehören daher dem dreizehnten Jahrhundert an; die weitere Ausführung des letzten liegt ganz ausserhalb desselben, und ist daher erst später zu würdigen. Der Erbauer hatte es offenbar auf eine grossartige Kathedrale im Geiste der neuen Zeit und im neuen prachtvollen Style abgesehen; die Breite des Mittelschiffes kommt der des Kölner Domes fast gleich und die weiten dadurch gebildeten Hallen, der reiche Schmuck des Maasswerkes und der Pfeiler verfehlen nicht, ungeachtet der zum Theil späten und ungleichen Ausführung, einen bedeutenden Eindruck auf den Beschauer zu machen. Bei näherer Betrachtung aber finden wir uns weniger befriedigt. Wie in den meisten bisher betrachteten gothischen Kathedralen der inneren deutschen Lande hat man auch hier auf Umgang und Kapellenkranz verzichtet, der Chor ist einschiffig und schliesst mit fünf Seiten des Achteckes. Allein während man sich in anderen Fällen für diese Beschränkung durch eine grössere Längenausdehnung des Chorraumes entschädigte, enthält er hier ausser dem Polygonschlusse nur zwei Gewölbfelder, und auch die Kreuzarme, denen, wie es freilich dieser einfache Chorschluss forderte, keine Seitenschiffe beigegeben sind, treten nicht

einmal über die Fluchtlinie der Aussenmauern des Langhauses hinaus, und öffnen sich nur auf der östlichen Seite zu einer kleinen, polygonen Nische, die auf eine kurze Strecke den Chor begleitet. Offenbar ist also die Anlage der östlichen Theile zu beschränkt für die anspruchsvolle Breite des Mittelschiffes. Im Widerspruche damit hat nun aber der Meister den Versuch gemacht, die reichere Anordnung französischer Chöre wenigstens anzudeuten und ihrer Wirkung nachzustreben. Er hat nämlich an der Chorwand die Doppelgeschosse der Fenster, welche dort durch den Umgang entstehen, ohne solchen beibehalten, zwei Fensterreihen übereinander gestellt, und sogar, während die obere sich in der glatten Wandfläche befindet, die untere in die Vertiefung kleiner Nischen gelegt, welche durch einen am Eingange angebrachten durchbrochenen Spitzbogen noch bemerkbarer gemacht werden. Die Oberlichter sind überdies durch ein darunter angebrachtes durchbrochenes Triforium vergrössert, um so die malerische Wirkung, welche bei der reicheren Anordnung durch den Gegensatz des hellbeleuchteten oberen Geschosses und der beschatteten Räume des Umganges hervorgebracht wird, annähernd zu erreichen. Allein in der That ist dies Auskunftsmittel kein glückliches. Der einfache Polygonschluss gestattet, ja man kann fast sagen, fordert die Anlage grosser und schlanker Fenster, welche durch ihre Lichtfülle dem Chore die ihm gebührende Auszeichnung geben, und die Höhe des Raumes und das Princip des Aufstrebens bedeutsam betonen. Man hatte daher auch da, wo das Langhaus niedrige Seitenschiffe und mithin doppelte Fensterreihen erhielt, im Chore diese hohen Fenster angebracht, wie dies noch neuerlich in Regensburg an der Dominicanerkirche mit günstigem Erfolge geschehen war. Der Meister des Domes verscherzte diesen Vortheil, ohne

die Wirkung der reicheren Anordnung zu erreichen; seine Fenster erscheinen breit, ihre Wiederholung bedeutungslos. Noch weniger ist ihm eine ähnliche Nachahmung des Strebesystems am Aeusseren gelungen; er lässt nämlich die Strebepfeiler oberhalb jener Nischen nicht auf der äusseren, sondern auf der inneren Seite abnehmen und sich zuspitzen, und verbindet sie hier mit der Wand des oberen Chores durch eine schmale Zwischenwand, deren schräge Oberkante mit einer durchbrochenen Gitterverzierung gekrönt ist. Allein er verfehlt auch hier seinen Zweck völlig; was in grossen Verhältnissen und bei constructiver Nothwendigkeit imponirt und zur schönsten Zierde wird, erscheint hier als kleinliche und überflüssige Decoration. Auch in der Anlage des Langhauses bemerken wir ein ähnliches Verkennen der wahren Principien des gothischen Styles. In den Hallenkirchen hatte man aus guten Gründen, in den Kirchen der Bettelorden aus Sparsamkeit oft die Breite der Seitenschiffe und der Pfeilerstellung erweitert, in Kathedralen mit niedrigen Seitenschiffen aber stets das normale Verhältniss der halben Breite des Mittelschiffes festgehalten. So namentlich in Köln und in Halberstadt. Der Meister von Regensburg entfernte sich dagegen gerade hier von dem Herkommen des reicheren Styles und gab beiden breitere Verhältnisse, wodurch denn seinem Werke der Reiz der schlanken Wandfelder und kühngeschwungenen Bögen, der gedrängten, wirkungsreichen Perspective entging. Im ganzen Werke sehen wir daher den Meister zwischen dem ursprünglichen Systeme der Gothik und der einfacheren deutschen Auffassung schwanken, vor Allem aber ist es merkwürdig, dass hier, während die Architektur des dreizehnten Jahrhunderts auch in Deutschland fast überall an constructiver Wahrheit festhält, schon so frühe ein Versuch gemacht wird, bei sparsamer An-

lage die Wirkung des reicheren Styles durch bloss decorative Mittel zu erreichen.

Auch in Böhmen, dessen architektonische Blüthezeit freilich erst unter der Regierung Kaiser Karls IV. eintrat, finden sich interessante Spuren frühgothischen Styles. Merkwürdigerweise ist er hier vielleicht nicht durch christlich-kirchliche Bauten, sondern durch die, allerdings hier frühzeitig zu grossem Ansehen und Reichthum gelangte Judenschaft eingeführt; wenigstens hält man gewöhnlich die alte Synagoge von Prag für den ältesten gothischen Bau dieser Stadt. Sie erscheint in der That sehr alterthümlich; ein kleiner quadratischer Bau, durch einen Pfeiler gestützt, durch schmale Lancetfenster schwach beleuchtet, überdies durch Rauch und mangelnde Reinigung geschwärzt. Allein es fehlt sowohl an Nachrichten als an feineren Eigenthümlichkeiten, welche zur genaueren Bestimmung der Entstehungszeit führen könnten, und es ist sehr denkbar, dass mancherlei Rücksichten die jüdischen Bauherren und den wahrscheinlich christlichen Meister bewegen konnten, hier auch in späterer Zeit, etwa im vierzehnten Jahrhundert, ungewöhnlich einfache und veraltete Formen anzuwenden. Dagegen zeigt eine andere Stelle der böhmischen Hauptstadt den reinen und frühen Styl in sehr anmuthiger Anwendung. Es ist dies das aufgehobene Agneskloster, namentlich in demselben die Kirche selbst und die von ihr gesonderte St. Barbarakapelle, beide jetzt zu Fabrikzwecken benutzt, aber noch wohl erkennbar. Es sind einschiffige Räume mit wohlgegliederten Wandpfeilern, Ringsäulen und Knospenkapitälen, jene mit dreiseitigem Schlusse aus dem Achteck. Alle Formen haben die kernige Frische der ersten Gothik. Die Gewölbrippen sind zwar noch aus

Rundstäben und dazwischen gelegte Ecken gebildet, ohne birnförmige Profilirung, in den zweitheiligen schlanken Fenstern ist dagegen, wiewohl grösstentheils zerstört, einfaches, wohlgebildetes Maasswerk zu erkennen. Das Kloster ist 1233 gegründet, und zwar für die Prinzessin Agnes, Tochter des ersten Königs von Böhmen, Przemysl Ottokar I.; es ist daher nicht wohl denkbar, dass der Bau der Kirche lange verschoben worden, und die Formen gestatten uns auch die Annahme, dass er bald nach der Mitte des Jahrhunderts, ohne Zweifel durch einen herbeigerufenen fremden Baumeister, ausgeführt sei. Aehnlichen Styles ist auch die einschiffige Kirche des ebenfalls aufgehobenen Annenklosters in Prag (gestiftet 1249) und das Langhaus des Domes zu Kollin.

In Oesterreich*) hatte sich der romanische Styl ziemlich fest und unverändert erhalten. Die Pfarrkirche zu Wiener-Neustadt (1220 — 1230), die Michaelerkirche zu Wien (seit 1221) sind noch ohne den Spitzbogen, der in der 1230 geweiheten Cistercienserkirche zu Lilienfeld zum ersten Male, aber noch bei überwiegend romanischen Formen, vorkommt. Gegen 1270 tritt dagegen der gothische Styl und nun sogleich in grosser Reinheit und Eleganz an mehreren Gebäuden auf. So an dem schönen

*) Die Prachtwerke von Ed. v. Lichnowsky (Denkmäler der Baukunst und Bildnerei des Mittelalters in Oesterreich, 1817), und von Ernst und Oescher (Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthume Oesterreich, 1846) sind Fragmente geblieben. Ein umfassendes Kupferwerk ist daher hier im höchsten Grade Bedürfniss. Einige vorläufige Notizen giebt Dr. Heider in dem bereits angeführten Werke über die Kirche zu Schöngrabern, denen ich unter vollem Eingeständnisse meiner hier sehr lückenhaften Kenntnisse folge.

Kreuzgange von Klosterneuburg (1270 — 1292) *), an dem Nonnenkloster Imbach bei Krems (1269 — 1289), an der sehr ähnlichen Kirche St. Maria am Lech zu Gratz (1283) und endlich in dem herrlichen Chore der Klosterkirche zu Heiligenkreuz (1295).

Ob diese Bauten von fremden oder von einheimischen Baumeistern geleitet wurden, wissen wir nicht, jedenfalls zeigt aber schon die, wenn auch nicht sehr grosse Zahl der angeführten uns bekannt gewordenen frühgothischen Gebäude, dass der neue Styl auch hier wie in den anderen Gegenden Deutschlands gefordert und als der herrschende und allein geltende anerkannt wurde.

Auch in den norddeutschen Provinzen, im Gebiete des Ziegelbaues, fand der gothische Styl ungefähr gleichzeitig Eingang, indessen geschah es hier doch mehr an einzelnen Stellen, und noch am Schlusse des Jahrhunderts war seine Herrschaft nicht in dem Grade entschieden, wie in den südlicheren Gegenden. Zwar war ihm hier nicht weniger vorgearbeitet, die Wölbung, der Spitzbogen und selbst in gewissem Sinne das Verticalprincip waren, wie wir gesehen haben, dem Material zusagend und leicht und mit Geschick angewendet. Auch war an eine Vorliebe für den romanischen Styl, welche der Gothik entgegentreten konnte, hier weniger als irgend wo zu denken. Es war ein Ko-

*) Ernst und Oescher a. a. O. Heft 1. Offenbar kann diese Anlage mit zweitheiligen Maasswerkfenstern, schlanken Bündelsäulchen, leichtem einheimischen Laubwerk an Kapitälen und Consolen, birnförmiger Profilirung der Gurten und polygonen Säulenfüssen nicht, wie die Verfasser bei der Erklärung der Details annehmen, vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts stammen. Auch ergiebt die historische Einleitung, dass der Propst Babo (1270 — 1292) den Kreuzgang erbaut hat.

lonistenland, eben erst aufblühend und gewohnt, dem Vorgange anderer Gegenden zu folgen. Allein so sehr dem Backsteinbau jene eben genannten Bestandtheile des gothischen Styles zusagten, so wenig entsprach ihm der eigentliche Grundgedanke desselben, das Strebesystem. Dies System, welches die ganze Last der Wölbung auf einzelne Pfeilermassen vertheilt und die Zwischenräume durch leichte Wände verschliesst, setzt mächtige Werkstücke natürlichen Steines voraus, die sich durch ihre Schwere und Elasticität im Gleichgewichte halten. Der Backsteinbau dagegen hat kleine Steine durch die Kraft des Mörtels zu verbinden, und eignet sich mithin für starke, glatte Mauern, welche allenfalls durch Verstärkung an besonders belasteten Stellen gesichert werden konnten, aber doch auch neben denselben zu ihrer Haltbarkeit einer grösseren Stärke bedurften. Die grosse Ausladung der Strebepfeiler war daher überflüssig, die Bedeutung der Strebebögen fiel fast ganz fort. Ueberdies war der ganze Schmuck, der sich aus jenem System entwickelte, die plastisch belebten, durchbrochenen Formen, die Fialen, Spitzgiebel, Strebebögen, die zierliche Ausbildung des freien Maasswerkes theils zwecklos, theils schwierig und nur unvollkommen herzustellen. Dennoch wusste man diese Hindernisse durch Kunst und Fleiss zu überwinden und mit Hülfe von Formsteinen gothische Bauten herzustellen, welche mit den in natürlichem Steine ausgeführten wetteiferten. Allein das widerstrebende Material verursachte doch, dass man meistens noch lange die strengen und einfachen Formen des bisherigen Uebergangsstyles theilweise beibehielt und sie mit einzelnen gothischen Gliederungen mischte. Erst allmälig und nach vielfachen Versuchen kam der gothische Styl auch hier zu allgemeiner und ausschliesslicher Geltung, musste sich dabei aber manchen Modificationen unterwerfen,

manche seiner Schönheiten aufopfern, manche Zierden mit anderen, dem Steinbau fremden vertauschen, wurde im Ganzen einfacher, strenger, erlangte aber auch zuweilen eine ungewöhnliche einfache und grossartige Würde. Die Strebepfeiler sind minder stark, weniger abgestuft, schliessen sich in einfacher Abschrägung oder mit einer Reliefverzierung an der Stirnseite dem Dachgesimse an, und werden später auch wohl ganz fortgelassen oder doch in das Innere hineingezogen. Der Schmuck der Fialen und der freistehenden Spitzgiebel musste aufgegeben werden, dagegen sind die Friese reicher gehalten, mit mehreren Verzierungsreihen, noch spät mit Bogenfriesen, namentlich mit sich durchkreuzenden, auch wohl mit Laubwerk in edel gebildeter Form geschmückt. Anstatt der Balustraden hat die Mauer am Fusse des Daches oft eine Zinnenbekrönung, deren kriegerischen Ursprung man vergass, weil sie in Ziegeln leicht herzustellen und durch vertiefte Felder und Stabwerk zu schmücken war. Eine andere solchen Schmuckes fähige Stelle gaben die Giebel, die daher hier reicher, oft sehr zierlich ausgestattet, auch wohl vermehrt und über den Kapellen und Abtheilungen der Seitenschiffe angebracht sind. Das Maasswerk der Fenster ist anfangs zuweilen durch Formsteine sehr geschickt im Geiste der reinen Gothik ausgeführt, später aber meist sehr vereinfacht, ja dürftig, indem es mit Verzichtung auf die freiere Entwickelung mannigfacher Bogenlinien und auf das Nasenwerk nur im spitzbogigen Abschluss der Pfosten, oft durch concentrische Bögen besteht, die man allenfalls, wie in England, nur freilich in sparsamer, nüchterner Weise, sich durchschneiden liess. Die Leibungen der Fenster und Portale sind nicht selten reich gegliedert, aber freilich, da man diese Gliederung durch Formsteine bewirkte und die Zahl verschiedener Formen nicht zu sehr vergrössern

wollte, mit oft wiederholtem Wechsel derselben Rundstäbe und Höhlungen. Das Bogenfeld der Portale entbehrt des Bildwerkes und ist höchstens durch Arabesken in Formsteinen verziert; dagegen wurde in späterer Zeit der Portalbogen oft durch Herumleitung des Kämpfergesimses mit einer viereckigen Einrahmung versehen, die dann mit Rosetten, Blumen und Mustern von glasirten oder durchbrochenen Formsteinen reich ausgeschmückt ist. Im Anfange wandte man überall die hergebrachte Anordnung mit niedrigen Seitenschiffen an; in einigen Gegenden erhielt sich dieselbe auch bleibend. In anderen lernte man dagegen schon frühe die Hallenform kennen und fand, dass diese allen jenen Beschränkungen der Details, welche das Material forderte, mehr zusagte; sie wurde daher später hier vorherrschend und mit günstigstem Erfolge ausgebildet. Diese Form bedurfte, weil sie jeder Abstufung in sich entbehrt und am Schiffe gleiche hohe Mauern giebt, mehr als die andere des Abschlusses durch einen oder mehrere Thürme. Zwar konnten diese nicht die mannigfache und bewundernswürdige Gliederung des Ueberganges aus dem Viereck zur Spitze, nicht den glänzenden Schmuck durchbrochener Helme erhalten; sie haben festere Mauern, schwache Strebepfeiler, und steigen senkrecht in wenig verjüngten Stockwerken, nur durch Gesimse, Fenster, Schallöffnungen, durch Stabwerk und vertiefte Felder belebt, bis zu der Höhe empor, wo sich die in Holz erbaute Spitze erhebt. Allein dennoch ist ihr kräftiges Aufsteigen höchst nöthig, um den grossen Mauermassen der Kirche den Charakter der Schwere zu nehmen und den Ausdruck verticalen Aufstrebens zu verstärken, weshalb denn Thurmbauten hier sehr beliebt waren, so dass man selbst einfachen Pfarrkirchen, gegen das Herkommen anderer Länder, wo dies nur bei Domen und grossen Abteien üblich

war, Doppelthürme auf der Westseite gab. Das Innere ist zwar ebenfalls einfacher gehalten, aber durch seine wohlgewählten Verhältnisse meist sehr wirksam und durch die Einfachheit der Anordnung vor manchen Missgriffen bewahrt, die im Systeme des Steinbaues vorkommen. Die schlankgehaltenen Pfeiler sind meist achteckig, seltener rund, mit schwachen Diensten versehen, deren hochgelegene Kapitäle selten reicher verziert, oft fortgelassen und durch blosse Gliederung ersetzt sind. Eigentliche Triforien kommen nicht vor, wohl aber statt ihrer in einzelnen Fällen (meist des vierzehnten Jahrhunderts) Gänge mit Balustraden. Die Gewölbe sind in der Regel minder hochaufsteigend, niemals, wie im französischen Style gewöhnlich, gestelzt, dagegen kommt hier die Bildung reicherer, mit künstlich zusammengefügten Rippen ausgestatteter Gewölbe ziemlich frühe im vierzehnten Jahrhundert in Aufnahme. Sie wurden später so beliebt, dass sie in manchen Gegenden das einfache Kreuzgewölbe fast ganz verdrängten. Man fand in den zierlichen Stern-, Netz- oder Fächerformen, welche sich in dieser Weise an der Decke bildeten, einen Ersatz für den versagten Schmuck der Wände, und wusste in der That vermittelst ihrer zuweilen den Räumen eine grosse und eigenthümliche Schönheit zu verleihen.

Wenn das Material der plastischen Ausstattung Hindernisse in den Weg legte, so gab es dagegen die Gelegenheit zu eigenthümlichen Farbenwirkungen. Die moderne Sitte, den Ziegelbau ganz mit Bewurf zu bedecken und ihm dadurch eine ihm fremde Färbung, wohl gar den täuschenden Schein eines Steinbaues zu geben, kannte man noch nicht. Die Mauern sind vielmehr gänzlich, wie man jetzt sagt, im Rohbau ausgeführt und zwar nicht bloss im Aeusseren, sondern auch im Inneren, so dass nur die

wirkliche Farbe der Ziegeln und die Steinfugen ihre Zierde bilden. Selbst Malereien wurden meistens auf die blosse Wand gesetzt. Nur einzelne Theile, die man sondern wollte, oder bei denen ein Verhauen der Ziegel und daher ein unregelmässigerer Verband eintrat, wie Gewölbflächen, Bögen, Mauerblenden und Nischen, wurden mit Verputz überzogen. Dagegen liebte man das Aeussere durch wechselnde Farben der Steine zu beleben, und verwandte die glasirten Ziegel nicht bloss zu Ornamenten, sondern auch in der glatten Mauer, wo sie bald in horizontalen Lagen, bald schachbrettartig mit rauhen Steinen wechseln, zuweilen auch verticale, gebrochene oder im Zickzack bewegte Streifen bilden; eine Verzierungsart, die nur in dunkleren Farben und daher milder eine ähnliche Wirkung hervorbringt, wie der Wechsel verschiedener Marmorarten an südlichen Bauten.

Wir sehen nach allem diesem, dass der Ziegelbau seine selbstständige Entwickelung, seinen eigenthümlichen Styl hat, der aus gewissen Elementen des Gothischen, aber mit Berücksichtigung des Materials und mit Entfernung alles dessen, was aus der Beschaffenheit des Hausteines erwachsen war, sich bildete. Die Gothik steht vermöge ihrer Vereinfachung hier nicht in so scharfem Gegensatze zu dem romanischen oder gar zu dem Uebergangsstyle, als in anderen Gegenden; sie trägt allgemeinere Züge, war daher auch weniger wechselnd, weniger abhängig von dem jedesmaligen Zeitgeiste und daher auch weniger der Entartung unterworfen, die in anderen Gegenden später eintrat. Dies mag es rechtfertigen, wenn ich in dieser vorausgeschickten Schilderung zum Theil über die Gränzen dieses Jahrhunderts hinausgegriffen und auf Einzelnheiten hingewiesen habe, die sich erst später entwickelten.

Ungeachtet der sehr entschiedenen Einwirkung des Materials und der wenigstens im Allgemeinen gleichartigen Geistesrichtung der Bewohner sind die Leistungen der einzelnen Landschaften des weiten Gebietes der norddeutschen Backsteinarchitektur doch sehr abweichend. Wir müssen sie daher einzeln betrachten und beginnen unseren Ueberblick auf der westlichen Gränze. Für das Wesen der Holländer ist es in vielen Beziehungen charakteristisch, dass sie den niederdeutschen Volksgeist und zwar in höchster Steigerung seiner Zähigkeit und Nüchternheit mit einer entschiedenen Hinneigung zu der Weise der westlichen, romanischen Völker vereinigen. Die geographische und dynastische Verbindung, in welcher sie seit uralten Zeiten mit den belgischen Provinzen standen, und die durch die Eigenthümlichkeit ihres Landes gegebene Richtung nach Aussen, nach den anderen Küsten der Nordsee, mag diese Erscheinung erklären. Von dieser Vereinigung zeugen auch ihre mittelalterlichen Kirchen. Sie haben die Einfachheit und Schmucklosigkeit, welche allen niederdeutschen Bauten gemein ist, und zwar im höchsten Maasse, und sind dennoch in der Anordnung Nachbildungen der französischen Kathedralen. Sie sind meistens in geräumigen Dimensionen angelegt, in Kreuzgestalt, mit niedrigen Seitenschiffen, im Chor mit Umgang und Kapellenkranz, aber von schwerfälligen, breiten Verhältnissen, ohne organische Durchbildung und feineres Detail. Die Leichtigkeit des Wassertransportes bewirkte, dass man statt der mühsamen Formsteine die Gewände von Thüren und Fenstern, die Gesimse und Ecken der Strebepfeiler von Sandstein bildete, aber auch dies geschah ohne feinere Steinmetzarbeit. Der Schmuck der Fialen und Strebebögen fehlt, das Maasswerk, freilich häufig bei späteren Restaurationen ganz herausgeschlagen, ist in der Regel flach und bedeutungslos.

Zum Theil erklärt sich diese mangelhafte Behandlung des Styles daraus, dass ihm ausser dem Material auch das architektonische Lebensprincip fehlte, die Wölbung. Denn nur die Seitenschiffe haben wirkliche Kreuzgewölbe, während das Mittelschiff, das Kreuz und selbst der Chor mit einer Holzdecke versehen sind, welche in einigen Fällen die Gestalt einer Wölbung nachahmt. Auch lassen die nackten, ungegliederten, meistens nur durch eine Reihe von Mauerblenden unter den Fenstern belebten Oberwände keinen Zweifel darüber, dass eine Wölbung nie beabsichtigt worden. Der innere Grund für die Ausbildung der strebenden und tragenden Formen fehlt also; nur der Schein, nicht das Wesen ist gegeben. Diese Oberwände werden dann endlich nicht von gegliederten Pfeilern, sondern — wie in Belgien — von schlanken Rundsäulen mit achteckiger Basis und mit einem runden, durch Blattwerk verzierten Kapitäl getragen, was bei manchen Durchsichten nicht ungünstig wirkt, und den späteren holländischen Architekturmalern möglich machte, den Innenansichten ihrer einheimischen Kirchen einigen Reiz abzugewinnen, aber doch nicht den Mangel constructiver Kraft ersetzen kann.

Es versteht sich, dass die schon erwähnte Kathedrale von Utrecht von dieser Schilderung nicht betroffen wird. Auch muss ich zugeben, dass meine Anschauungen sich auf die Kirchen der grösseren holländischen Städte beschränken, die meistens erst aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert zu stammen scheinen *), dass ferner die Nüchternheit ihres Anblickes durch die Strenge des holländischen Protestantismus gesteigert ist, der nicht bloss jeden malerischen Schmuck sorgfältig zerstört, sondern

*) Niederländische Briefe S. 168 und 174, vergl. mit den im Wesentlichen übereinstimmenden Bemerkungen F. v. Quast's in Kugler's Museum 1834, Nro. 37 und 38.

auch bei der Zertrümmerung der Glasgemälde zugleich in vielen Fällen das Maasswerk der Fenster geopfert hat, und dass mir endlich die Martinskirche zu Bommel unbekannt geblieben ist, welche, 1303 vollendet, dem dreizehnten Jahrhundert angehört, und die von holländischen Schriftstellern als ein ausgezeichnetes Werk gepriesen wird *). Allein schon der völlige Mangel aller Forschungen einheimischer Gelehrten spricht dafür, dass ihr mittelalterlicher Kirchenbau überaus wenig Interesse haben muss, und die Werke des vierzehnten Jahrhunderts, die sonst überall die des vorhergegangenen an Reichthum und Schmuck übertreffen, berechtigen uns zu dem Schlusse, dass schon dieses dieselbe Richtung eingeschlagen habe.

In den östlich von Holland gelegenen Landschaften finden wir ein anderes System, das der Hallenkirchen, welches ohne Zweifel von Westphalen hieher gelangt war. Schon auf dem linken Ufer der Weser, im Oldenburgischen, hat die Kirche des Fleckens Berne, mit eckig gebildeten Pfeilern, romanischen Blattkapitälen, kleinen rundbogigen Fenstern und flachzugespitzten Scheidbögen, also wahrscheinlich um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, drei gleichhohe, spitzbogig überwölbte Schiffe, obgleich die nicht weit entfernte schöne Cistercienserkirche von Hude kurz vorher (bald nach 1234) noch die alte

*) Kijst, De kerkelijke Architectuur en de Doodendansen, Leyden 1844, S. 31. Die Kirche St. Johann in Herzogenbusch, über welche historische Untersuchungen im Organ für christliche Kunst 1854, Nro. 3 ff. mitgetheilt sind, scheint zwar noch Ueberreste aus der Bauperiode von 1280 — 1312 zu enthalten, ist aber jedenfalls durch den nach dem Brande von 1419 begonnenen und später fortgesetzten Bau so umgestaltet, dass man über den architektonischen Werth jenes früheren Gebäudes nicht urtheilen kann. Sie gilt als die schönste Kirche Hollands im reichen spätgothischen Style.

Anordnung mit niedrigen Seitenschiffen in Erinnerung gebracht hatte *). Noch entschiedener herrscht die Hallenkirche jenseits der Weser, im Herzogthume Lüneburg. Das älteste gothische Werk dieser Gegend, von bestimmtem Datum, der nach einem Brande von 1281 im Jahre 1290 gegründete Chor des Domes zu Verden **), erinnert in sofern noch an holländische Bauten, als auch hier bei übrigens vorherrschender Anwendung von Ziegeln die Einfassungen der Fenster und Strebepfeiler in Sandstein gearbeitet sind. Das Kreuzschiff ist sogar ganz in Quadersteinen gebaut. Allein die Anlage ist sehr abweichend von holländischer Weise; der Chor hat nämlich keinen Kapellenkranz, wohl aber einen Umgang und zwar von gleicher Höhe mit dem inneren Raume, so dass die Absicht der Errichtung einer Hallenkirche ausser Zweifel ist, die denn auch in dem freilich erst 1473 — 1490 hinzugefügten Langhause zur Ausführung kam. Die Pfeiler im Chore wie in diesem späteren Langhause sind kantonirte Rundsäulen mit schmalen Kapitälen und runder, zweimal abgestufter Basis; das Maasswerk der grossen Fenster erinnert, wenn auch bei minder bedeutender Wirkung, an das des Mindener Domes. Auch die übrigen Kirchen des Landes sind, so viel ich weiss, mit einer einzigen, interessanten, aber erst in der folgenden Epoche zu erwähnenden Aus-

*) Die Kirche in Berne ist in Hausteinen gebaut und hier nur angeführt, um das Vordringen des westphälischen Systems nach Norden zu erweisen. Die Kirche in Hude war dagegen ein höchst eleganter Backsteinbau, von dem noch bedeutende und malerische Ruinen aufrecht stehen. Ueber beide Kirchen giebt H. A. Müller im Deutschen Kunstbl. 1854, S. 256 Näheres.

**) Bergmann, der Dom zu Verden, 1833. Die Gründung und die erst im Jahre 1390 erfolgte Weihe sind durch eine Inschrift beglaubigt. Ohne Zweifel war aber auch hier der Chor lange vor dieser Weihe schon im Gebrauche gewesen, da der alte Dom so gänzlich durch Feuer zerstört war, dass man nicht einmal die Reliquien retten können.

nahme durchweg in Hallenform errichtet, meist in geräumigen Dimensionen, aber in sehr schlichter Form, welche die Unterscheidung älterer Theile und späterer Zusätze erschwert. Mehrere derselben, namentlich die Klosterkirchen von Ebsdorf und Lüne und vielleicht selbst die jetzt fünfschiffige Johanniskirche in Lüneburg, mögen noch Theile aus dem dreizehnten Jahrhundert enthalten.

Weiter östlich, jenseits der Elbe, hört die Herrschaft der Hallenkirche wieder auf; wir finden vielmehr eine Reihe von Backsteinkirchen mit niedrigen Seitenschiffen und im Style der französischen Gothik, aber nun nicht mehr in der verkümmerten Weise wie in Holland, sondern in reicher und glänzender Gestalt, wenn auch mit manchen durch das Material bedingten Eigenthümlichkeiten. Der älteste Bau und das Vorbild dieser Gruppe ist die Pfarrkirche zu St. Marien in Lübeck. Diese Stadt, seit Heinrich des Löwen Zeiten eine Ansiedelung deutscher Kaufleute im wendischen Lande, war durch die Gunst der Umstände und den Unternehmungsgeist ihrer Bewohner rasch zu dem Range eines bedeutenden Handelsplatzes gestiegen. Im Jahre 1226 als freie, nur dem Kaiser unterworfene Reichsstadt anerkannt, siegreich gegen ihre Nachbarn, mit ihren Schiffen die Meere bedeckend, spielte sie in der Ostsee ungefähr dieselbe Rolle, wie zweihundert Jahre vorher Amalfi, Pisa, Genua im mittelländischen Meere. Nur mit dem günstigen Unterschiede, dass, während diese italienischen Städte ihre Kräfte in Kämpfen miteinander vergeudeten, unsere deutsche Kolonie sich durch Bündnisse mit anderen Städten verstärkte, aus denen bald die mächtige Hansa, deren Haupt sie wurde, hervorging. Wie dort wurde auch hier der Reichthum und das Selbstgefühl der

Kaufherren ein Antrieb, ihre Stadt durch grossartige Bauten zu schmücken, zu denen sich eine Veranlassung ergab, als im Jahre 1276 die bisherige, wahrscheinlich kleine Pfarrkirche abbrannte. Lübeck hatte damals schon ansehnliche Factoreien in Brügge, Antwerpen und London; Frankreich, und die prachtvolle Architektur der westlichen Länder war den reisenden Kaufleuten nicht unbekannt geblieben, und diese wurde das Vorbild, mit dem sie bei der Ausführung ihrer städtischen Kirche wetteiferten, wie einst die Pisaner bei Erbauung ihres Domes mit den Kuppelbauten des Orients. Der Bau muss unmittelbar nach dem Brande begonnen und sehr rasch betrieben sein, denn schon in den Jahren 1304 und 1310 wurden die beiden westlichen Thürme begonnen, wie darin befindliche Inschriften bezeugen. Er ist ganz in Backsteinen ausgeführt, und daher ohne jene reichen Verzierungen namentlich des Aeusseren, welche nur in natürlichen Steinen gelingen, aber von so schönen Verhältnissen und so luftigem und freiem Aufschwunge, dass man diesen Mangel vergisst. Die Anlage ist mächtig und von bedeutenden Dimensionen. Zwei Thürme, gleichmässig vollendet, steigen auf der Westseite in unverjüngten und nur durch ihre Fensterpaare verzierten viereckigen Stockwerken, mit schlankem, von vier Giebeln eingeschlossenen, allerdings undurchbrochenen Helme bis zu der ansehnlichen Höhe von 431 Fuss empor, und begränzen den Giebel des Mittelschiffes. Wie in Nürnberg an der St. Lorenzkirche setzte sich also auch hier das bürgerliche Selbstgefühl über das Herkommen fort und gab der blossen Pfarrkirche den stolzen Thurmschmuck, der gewöhnlich nur den Kathedralen und reichen Stiftskirchen zu Theil wurde. Höchst wahrscheinlich geschah es in Lübeck gerade im Wetteifer mit dem Dome. Hinter den Thürmen erstreckt sich die Kirche in Kreuzgestalt, deren Mitte nur durch ein kleines Thürm-

chen, einen sogenannten Dachreiter, bezeichnet ist, bis zur Schlusskapelle des Chorumganges 354 Fuss lang, in den Kreuzarmen 197 Fuss breit. Das Mittelschiff, im Langhause ausser der Vorhalle unter dem Thurme sechs, im Chore vier schmale Gewölbfelder enthaltend, erscheint ungeachtet seiner Breite von 40 Fuss sehr schlank, weil es sich zu der gewaltigen Höhe von 134 Fuss erhebt, und überdies die ziemlich nahe gestellten Pfeiler schlanke Wandfelder bilden. Es ragt mit Oberlichtern von bedeutender Höhe über die 73 Fuss hohen Seitenschiffe empor, welche auch das Kreuzschiff umgeben und den im halben Achteck geschlossenen Chor als Umgang mit einem Kapellenkranze umschliessen. Die Pfeiler sind im Kerne viereckig mit durchgehenden hohen Diensten, besonders im Chore sehr reich gegliedert, die Kapitäle klein, mit feinem Blattwerk verziert. Oberhalb der Scheidbögen ist die Wand dünner gehalten, so dass ein Umgang unter den Oberlichtern entsteht, der statt der Triforien durch eine wiederum im Chore besonders reich gegliederte Maasswerkgallerie geschlossen ist. Das Maasswerk der Fenster ist freilich überall sehr einfach, nur durch die Verbindung jedes Pfostenpaares zu einem an die Einfassung anstossenden Spitzbogen gebildet; die Strebepfeiler sind zu niedrigen Begräbnisskapellen benutzt und insoweit in das Innere gezogen; die Strebebögen lehnen sich unverziert an die ebenfalls schmucklosen lisenenartigen Wandverstärkungen des Oberschiffes an. Aber ungeachtet dieser Einfachheit erscheint schon das Aeussere, besonders durch die schlanke Höhe des Mittelschiffes, höchst imposant, während das Innere in der That zu den schönsten gothischen Kirchenschiffen zu zählen ist.

Für jetzt blieb dieser bedeutendste Bau an der Ostseeküste noch einsam; erst nachdem er vollendet war, im

vierzehnten Jahrhundert, erweckte er, hauptsächlich im Mecklenburgischen, dann aber auch theils in Lüneburg, theils in Vorpommern, zahlreiche Nachfolge, und wir werden hier in der folgenden Epoche eine Reihe von bedeutenden Kirchen kennen lernen, welche sich, wenn auch mit einigen weiteren Modificationen, genau an das Vorbild des Lübecker Baues anschliessen.

Wenden wir uns jetzt dem Binnenlande zu, so ist zunächst die Mark Brandenburg zu nennen, welche seit der Mitte des Jahrhunderts unter der kräftigen Herrschaft der anhaltinischen Markgrafen Johann I. und Otto III. und durch die weitere Entwickelung des deutschen und städtischen Elementes mächtig aufblühete. Ein so plötzliches und entschiedenes Anlehnen an französische Gothik, wie in der weitblickenden Handelsstadt Lübeck, konnte hier nicht stattfinden; es machten sich vielmehr in dem ausgedehnten und durch verschiedenartige Colonisation bevölkerten Lande mancherlei Einflüsse geltend. Der Uebergangsstyl erhielt sich noch lange; an der St. Lorenzkirche in Salzwedel um 1250 erscheint er in höchster Vollendung, und in viel späteren Bauten sind seine Spuren noch zu erkennen. Um 1270 kommt reiner, frühgothischer Styl in Aufnahme, aber die Mönchsorden bauen ihren Traditionen gemäss mit niedrigen Seitenschiffen, während städtische Kirchen, wie die St. Nikolauskirche zu Frankfurt an der Oder *), in frühgothischem, noch mit älteren Reminiscenzen gemischten Style, schon die Hallenform zeigen. Zu den ersten Bauten des strengen, aber reinen gothischen Styles gehört das Langhaus der Klosterkirche zu Lehnin, welches um 1272 den älteren östlichen Theilen angebaut wurde.

*) v. Quast in dem bereits angeführten Aufsatze im deutschen Kunstblatte 1850, S. 241.

Eine weitere und charakteristische Entwickelung des gothischen Backsteinbaues giebt die Cistercienserkirche zu Chorin *), die jetzt freilich eben so wie die von Lehnin nur als Ruine erhalten ist. Das Kloster, schon 1233 gestiftet, wurde im Jahre 1273 an diese Stelle verlegt, wo man, da es schon früher begütert war und gerade jetzt reichlich beschenkt wurde, den Kirchenbau sehr bald begann. Er hat in gewohnter Weise Kreuzgestalt, den Chor nicht mehr gerade, sondern mit fünf Seiten des Zehneckes geschlossen, die Kreuzarme ohne Seitenschiffe, aber nach der Sitte des Ordens mit östlichen Kapellen versehen, welche indessen, so wie das südliche Seitenschiff, jetzt abgebrochen sind, das Langhaus, wie auch sonst in den Ordenskirchen überaus lang und schmal, aus eilf Gewölbfeldern bestehend. Die niedrigen Seitenschiffe sind mit starken Strebepfeilern bewehrt, lehnen sich aber ohne Strebebögen an das Mittelschiff an, dessen schlanke zweitheilige Maasswerkfenster darüber hinausragen. Sehr eigenthümlich ist die Westfaçade, deren mittlerer Theil von zwei thurmartigen Vorlagen begränzt, durch zwei Strebepfeiler in drei schlanke Felder getheilt, mit ebensoviel hohen Fenstern verziert, oben, weit über den abfallenden Seiten des Daches, mit drei kleinen Giebeln abschliesst, und sich so von den niedrigen, von Mauerblenden bedeckten Wänden der Seitenschiffe völlig sondert. Diese Verzierung mit schlanken Mauerblenden, welche dem Backsteinbau so natürlich ist und gewissermaassen für die Entbehrung der kräftigen Strebepfeiler und Fialen entschädigt, ist denn auch an den Giebeln der Kreuzfaçaden und der Klostergebäude reichlich und sehr geschmackvoll angewendet. Im Inneren sind besonders die Pfeiler, namentlich im östlichen

*) Einige Nachrichten und gute Zeichnungen sind in der Zeitschrift für Bauwesen, 1854, und in besonderem Abdruck mitgetheilt.

Theile der Kirche, bemerkenswerth. Während nämlich die der westlichen Hälfte sämmtlich sehr einfach, quadratisch mit Einkerbungen der Ecken gebildet sind, wechseln dort solche einfachen Pfeiler mit reichgegliederten, deren Peripherie aus grösseren Kreistheilen und Rundstäben oder Ecken mannigfach zusammengesetzt ist, so jedoch, dass die Frontseite nach dem Mittelschiffe zu, den viereckigen Pfeilern entsprechend, stets eine eckige Vorlage hat. Es ist offenbar ein Versuch, ohne grossen Aufwand die Wirkung des gegliederten Bündelpfeilers durch Formsteine zu erreichen. Die Basis hat noch fast die Gestalt der attischen, und folgt mit ihrem senkrechten Untersatze dem Profile des Pfeilers; die Kapitäle, fast wie ein dorischer Echinus ausladend, sind mit flach anliegenden, auf jedem der grossgebildeten Formsteine sich wiederholenden, ziemlich stumpf stylisirten, aber doch zum Theil an einheimische Pflanzen erinnernden Blättern verziert. Diese Kapitäle haben aber rings umher gleiche Höhe und tragen nur in den Seitenschiffen die Gewölbrippen, während für die oberen Gewölbe breite und kräftig gegliederte Dienste von Consolen aufsteigen, welche über den Pfeilern angebracht, alle verschiedener Gestalt und ähnlich wie die Kapitäle mit Blattwerk verziert sind. Die Scheidbögen sind einfach und derb, die Gewölbrippen feiner und birnförmig profilirt, aber beide stehen auch in den Seitenschiffen, wo sie unmittelbar von den Kapitälen aufsteigen, in keiner organischen Verbindung mit der Gliederung der Pfeiler. An einem Portale im Inneren der Klostergebäude sind Gewände und Archivolten mit fünf Ordnungen, also ziemlich reich, mit wechselnden, theils runden theils birnförmigen profilirten Stäben und dazwischen gelegenen Höhlungen gegliedert, die aber nur aus zwei Formen hervorgegangen sind und mithin sich wiederholen. Die Balustraden einiger Giebelwände des

Klosters und das Maasswerk der Fenster sind in gutem Style aus leichten Formsteinen zusammengesetzt, aber die Pfosten, welche die Fenster theilen, wieder einfach und derb profilirt. Man sieht, die organische Durchbildung der gothischen Bauten natürlichen Steines ist nicht völlig erreicht, es mischen sich überall wieder schwere Gliederungen ein, welche der Wirkung nach denen des romanischen Styles gleichen; aber das Ganze giebt, vermöge seiner schlanken und richtigen Verhältnisse und des mässigen und wohlgewählten Schmuckes, einen sehr würdigen und befriedigenden Eindruck, und selbst jene Härten und Ungleichheiten finden eine harmonische Auflösung, wenn man erkennt, dass sie nicht aus Willkür oder Stumpfheit des Sinnes, sondern aus der Natur des Stoffes hervorgegangen sind. Sie tragen das Gepräge der Wahrheit und erscheinen daher als organischer Ausdruck des Materials. Gleichzeitig und ebenfalls in gutem frühgothischen Style, mit geringen, romanischen Reminiscenzen, sind die Klosterkirche zu Neuendorf in der Altmark und die schöne Kirche Maria Magdalena zu Neustadt-Eberswalde *).

Ein Beispiel der eigenthümlichen Erscheinungen, zu welchen diese Verbindung gothischer Elemente mit Uebergangsformen führen konnte, giebt die Klosterkirche zu Berlin **). Die Stelle wurde schon im Jahre 1271 einem Franciscanerkloster verliehen, aber erst 1290 erhielt das Kloster das Geschenk eines Ziegelofens, und da die noch vorhandene Inschrift den Geschenkgeber ausdrücklich mit zu den Stiftern zählt, so wird der Bau erst in dieser späteren Zeit begonnen sein. Der Chor, welcher sich ohne Kreuzschiff an das Langhaus anschliesst, ist durch sieben

*) F. v. Quast a. a. O.

**) Kugler, kleine Schriften zur Kunstgeschichte I, 102 ff., wo auch Zeichnungen einzelner Details gegeben sind.

Seiten des Zehneckes gebildet, hält daher mehr als die Hälfte eines Kreises, so dass er sich über das Maass seiner östlichen Oeffnung hinaus erweitert; eine sehr vortheilhaft wirkende Anordnung, die sich später in diesen Gegenden öfter findet und offenbar wie die rheinischen Choranlagen von Xanten und Oppenheim den Zweck hat, den Mangel des Chorumganges zu ersetzen und auch ohne ihn dem Chorraume eine freiere und luftigere Haltung zu geben. Auch das westliche Hauptportal ist ganz dem frühgothischen Style entsprechend, reich profilirt und mit einem zierlichen Rankenornament als Kapitäl geschmückt. Dagegen ist das Langhaus in schweren, düsteren Verhältnissen angelegt, im Mittelschiffe 50, in den beiden Seitenschiffen nur 26 Fuss hoch, mit niedrigen, theils vier-, theils achteckigen Pfeilern, welche durch weitgespannte, einfach und eckig gegliederte spitze Scheidbögen verbunden sind. Ihre Kapitäle, sehr einfach in Form einer Welle oder auch bloss cylindrisch gebildet, aber mit Rankengewinden in flachem Relief, unter anderem mit Wein- und Eichenlaub in ziemlich freier Naturnachahmung verziert, tragen die schwer, aber doch meistens gothisch profilirten Gewölbrippen. Der Anblick dieses Langhauses überrascht, wenn man es mit dem Gedanken an die Zeit seiner Entstehung betritt; man erwartet das leichte Aufstreben gothischer Bauten, mindestens eine Stufe der Entwickelung, wie sie sich in dem gleichzeitigen Bau von Chorin zeigt, und findet stämmige, gedrückte Pfeiler, breitgespannte, stumpfe Bögen, dunkle und niedrige Gewölbe, Formen, welche den Eindruck einer viel früheren Zeit machen. Allein bei näherer Betrachtung sind auch sie im Wesentlichen aus gothischen Elementen gebildet, und nur die Art ihrer Verwendung lässt sie so alterthümlich erscheinen. Es war für diese Gegenden noch eine Zeit des Suchens, man

kannte den gothischen Styl und wollte ihn anwenden; man war auch in der Kunst des Formens weit genug vorgeschritten, um selbst feinere Details und manche Art des Schmuckes darzustellen. Aber diese Einzelheiten erhöhten die Kosten und wollten doch nicht recht mit der einfacheren Haltung der grösseren Glieder harmoniren, und man hatte noch nicht das Mittel gefunden, diese Gegensätze auszugleichen. Uebrigens darf nicht unbemerkt bleiben, dass die finstere Haltung des Schiffes die Wirkung des Chores erhöht, der sich wie von einem Zwange befreit nach beiden Seiten erweitert und durch grössere Fenster hell beleuchtet ist.

Schlesien, obgleich nicht bloss ein ursprünglich slavisches Land, sondern noch immer von polnischen Fürstengeschlechtern beherrscht, war dennoch in seinen niederen Gegenden von deutschen Colonisten so dicht besetzt, dass es allmälig als ein deutsches Land betrachtet werden konnte. Diese Colonisten stammten grossentheils aus Niederdeutschland, und ihrem Einflusse mag es zuzuschreiben sein, dass auch hier der Backsteinbau aufkam, während man in dem oberen Landestheile entweder mit natürlichen Steinen baute oder gar hölzerne Kirchen, den norwegischen nicht unähnlich, errichtete, von denen noch einige und zwar aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts erhalten sind *). Die Hauptstätte architektonischer Thätigkeit ist Breslau, wo der Bischof Thomas (1244 — 1267) den noch jetzt vorhandenen Chor des Domes, zwar nach rechtwinkeligem Plane und zum Theil mit der Ornamentation des Uebergangsstyles, aber im Wesentlichen in frühgo-

*) Wie schon oben Band IV, Abth. 2, S. 447 erwähnt ist. Vgl. ausser der Zeitschrift für Bauwesen 1852, S. 212 und Taf. 44, L. Dorst Reiseskizzen I, Bl. 3.

thischen Formen gründete und bis zum Dache vollendete *).

Ein zweiter wichtiger Bau ist die Stiftskirche zum heiligen Kreuze, welche durch den frommen Herzog Heinrich IV. im Jahre 1288 gegründet und bei seinem bald darauf im Jahre 1290 erfolgten Tode durch ein ansehnliches Legat befördert, so rasch fortschritt, dass sie schon im Jahre 1295 eine Weihe erhalten konnte **). Ihre Anlage ist sehr eigenthümlich. Sie enthält nämlich gewissermaassen zwei Kirchen, indem die 20 Fuss hohe Krypta ***) sich nicht wie gewöhnlich nur unter einem Theile des Hauptgebäudes, sondern unter der ganzen Oberkirche nach allen Dimensionen hin erstreckt, so dass diese nur durch eine hohe Freitreppe zugänglich ist. Auch der beiden gemeinsame Grundplan weicht von den gewöhnlichen ab. An das dreischiffige Langhaus schliessen sich nämlich der Chor und die Kreuzarme, beide einschiffig und von der Breite des Mittelschiffes, an, und zwar so, dass diese letzten nur wenig ausladen, während der Chor überaus lang, sogar noch länger als das Schiff ist (81 zu $76\frac{1}{2}$ Fuss), dass aber ferner alle drei östlichen Arme, der

*) Leider fehlt es noch an genügenden Publikationen über die Breslauer Kirchen, da die von Büsching u. a. ausgehende bändereiche städtische Literatur in artistischer Beziehung ganz unbrauchbar ist.

**) Dr. Hermann Luchs, über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler Breslau's (Schulprogramm von 1855 und besonders abgedruckt), giebt S. 24 ff. sehr gründliche Nachrichten über die obengenannte Kirche, welche den Wunsch erregen, dass der Verfasser seine Forschungen auch auf die noch nicht berührten Monumente Breslau's ausdehne.

***) Es ist in der That nur eine solche, da die Stiftungsurkunde nur von einer Kirche spricht. Die oft wiederholte Sage, dass Heinrich zuerst den Bau einer Bartholomäuskirche vorgehabt, und nur durch eine bei der Fundamentirung gefundene kreuzförmig gestaltete Wurzel bestimmt worden sei, darüber eine obere, nach dem heiligen Kreuze benannte Kirche zu bauen, ist ohne historischen Grund.

Chor und beide Seiten des Querschiffes polygonförmig, mit drei Seiten des Achteckes, geschlossen sind. Wahrscheinlich war bei dieser Abweichung von der gewöhnlichen rechteckigen Gestalt der Kreuzarme, da die Länge des Chores eine Gesammtwirkung der drei Conchen, eine kleeblattartige Form, wie an der Elisabethkirche in Marburg, nicht gewährte, nur die Absicht bestimmend, durch diese ungewöhnliche Form die Gestalt des Kreuzes, dem die Kirche geweihet war, schärfer zu betonen. Das ganze Gebäude ist in reinem gothischen Style; die Krypta hat zwar ziemlich schwere Pfeiler und flache Kreuzgewölbe mit halbkreisförmigen Diagonalen, was aber bei der geringen Höhe dieses Unterbaues von nur 20 Fuss fast nicht anders sein konnte. Das Langhaus der Oberkirche hat gleichhohe Schiffe von 60 Fuss Scheitelhöhe und zwar so, dass die Gewölbfelder im Mittelschiffe quadrat, in den Seitenschiffen länglich sind. Die Pfeiler sind eckig gestaltet, nur mit Dreiviertelsäulen in den eingekerbten Ecken, also in einer dem Backsteinbau bequemen Form, das Maasswerk der Fenster und die künstlichen Gewölbe lassen aber schliessen, dass dieser Theil der Kirche erst im vierzehnten Jahrhundert entstanden ist. Im Chor und Kreuz sind dagegen schmale einfache Kreuzgewölbe und überhaupt schlichtere Formen, welche diesen Theil als den im Jahre 1295 beendeten erscheinen lassen. Ungefähr gleichzeitig, vielleicht selbst etwas früher, wird auch die freilich später devastirte und restaurirte St. Martinikirche entstanden sein. Sie war ursprünglich Kapelle der herzoglichen Burg, wodurch sich ihre unregelmässige, polygonförmige Anlage erklärt, und hat im Chore an der Backsteinwand in Sandstein ausgeführte Blendarcaden mit reichen Ornamenten in den Zwickeln, welche als die reinste und schönste Leistung des frühgothischen Styles in Breslau geschildert

werden *). Ausserhalb der Hauptstadt Schlesiens ist endlich noch die **Schlosskapelle zu Ratibor** zu nennen, welche wahrscheinlich um 1280 oder 1290 gebaut, sehr einfacher Anlage, einschiffig und rechteckig, aber mit einer reichen Gallerie von Blendarcaden und mit Maasswerkfenstern im edelsten gothischen Style erbaut ist **).

Auch in **Pommern** ***) begann man vielleicht bald nach der Mitte des Jahrhunderts gothische Formen anzuwenden, doch wiederum in eigenthümlicher Weise, wie denn überhaupt das Bestreben, den gothischen Styl den Anforderungen des Ziegelbaues anzupassen und mit den bequemeren Formen des bisherigen Uebergangsstyles zu verschmelzen, in allen diesen Provinzen selbstständige Versuche veranlasste. Namentlich war man zu einer solchen Verschmelzung geneigt, wenn, wie es häufig geschah, der gothische Styl bei der Fortsetzung eines im Uebergangsstyle begonnenen Baues hinzutrat. So sollte an der Klosterkirche zu **Colbatz** den östlichen, im Uebergangsstyle und bis gegen die Mitte des Jahrhunderts erbauten Theilen das Langhaus angefügt werden; da behielt man denn im Wesentlichen die eckige Grundform der bereits vorhandenen Pfeiler bei, aber an Stelle der vorgelegten Halbsäule tritt ein halber achteckiger Pilaster, die stumpfen Bögen werden spitzer und die Fenster mit Ecken und Säulchen reicher gegliedert, zum Theil schon zweitheilig angelegt, und mit einer Kreisöffnung in dem übrigens noch undurch-

*) Luchs a. a. O. S. 15.

**) Abbildungen in der Zeitschrift für Bauwesen 1852, Taf. 43, S. 210. Die Gewölbe, quadrate und sechstheilige Kreuzgewölbe, machen durch die Vertiefung der schmalen einschneidenden Stichkappen eine sehr günstige Wirkung.

***) Vgl. überall Kugler's Pommersche Kunstgeschichte, jetzt in den kleinen Schriften I, namentlich S. 672, 686, 699 ff.

brochenen Bogenfelde versehen. Entschiedener und eigenthümlicher ist der gothische Formgedanke im Langhause des Domes zu Cammin durchgeführt, welches ebenfalls nur eine Fortsetzung der älteren östlichen Theile war. Es hat nach alter Weise niedrige Seitenschiffe und quadrate Gewölbfelder mit stärkeren und schwächeren Pfeilern. Jene, viereckig und in der Längenrichtung breiter, haben auf der Frontseite eine einfache Dreiviertelsäule, welche, bis zum Gewölbe aufsteigend, mit einem gothischen Blätterkapitäl die Rippen trägt, während die Ecken abgeschrägt und mit drei Halbsäulen verziert sind, die sich oben ohne Kapitäl zu einem Schildbogen zusammenziehen und so das ganze Wandfeld mit den beiden Arcadenbögen und einem darübergestellten dreitheiligen Fenster umschliessen, das aber nur drei Lancetbögen, den mittleren höher, und ein undurchbrochenes Bogenfeld enthält. Das Ganze ist sehr strenge und schlicht, aber auch sehr organisch und befriedigend.

Während in diesen Bauten die Anlage niedriger Seitenschiffe und die eckige Grundform der Pfeiler beibehalten sind, kommt auch hier an städtischen Kirchen schon gleichzeitig die Hallenform mit anders gebildeten Stützen vor. So die St. Katharinenkirche zu Stralsund (jetzt Arsenal), in welcher die Pfeiler abwechselnd rund und achteckig, und die Jacobikirche zu Greifswald, in welcher sie durchweg rund sind. Offenbar ist diese Gestalt der Pfeiler gewählt, weil sie der Gleichheit der Schiffe besser entsprach, als die in den bisher erwähnten Kirchen angewendete oblonge Bildung, und doch in Ziegeln eher ausführbar war, als der gothische Bündelpfeiler. In der Marienkirche zu Greifswald, welche dem Ende des Jahrhunderts angehört, versuchte man dieser reicheren Form näher zu treten, indem die Pfeiler theils zwar viereckig mit angelegten

Halbsäulen, theils aber achteckig mit acht zierlichen Säulchen in den eingekerbten Ecken, theils auch aus zahlreichen verschiedenartigen Rundungen oder Ecken, ähnlich wie einige Pfeiler in Chorin, zusammengesetzt sind. An den meisten dieser Kirchen finden wir auch ziemlich reiche, aus Formsteinen gebildete Portale, freilich stets mit häufiger Wiederkehr von ein oder zwei Formen. Wir sehen daher auch hier ein Schwanken zwischen der bequemen Einfachheit des bisherigen Uebergangsstyles und dem Bestreben, sich immer mehr den reicheren Formen des westlichen Styles anzuschliessen, und es blieb dem folgenden Jahrhundert vorbehalten, das rechte Maass und die dem Ziegelbau günstigste Form der Gothik zu finden.

Preussen, das in der Architekturgeschichte des folgenden Jahrhunderts eine bedeutende Rolle einnehmen wird, war für jetzt noch ein Land wilden Kampfes; wir haben daher das ganze Gebiet deutscher Civilisation, so weit es sich jetzt erstreckte, durchwandert und können zurückblicken, um das Resultat zusammenzufassen. Da sehen wir denn am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts in ganz Deutschland, von den Alpen bis zum Meere und von der lothringischen Gränze bis zu den äussersten Ostmarken, die Herrschaft des gothischen Styles überall entschieden; wir haben keine Provinz, die ihm ein hartnäckiges Widerstreben entgegensetzte, wie in Frankreich die südlichen Landschaften. Er war nicht bei uns entstanden, aber er entsprach schon vorhandenen Tendenzen, gewährte ein Mittel sie zu fördern und zum Abschluss zu bringen, wurde daher mit Gunst aufgenommen und nicht wie ein Fremdling, sondern wie eigenes Erzeugniss, mit Freiheit und Meisterschaft behandelt. Darum ist denn auch das Resultat ein sehr befriedigendes. Zwar können wir nicht

eine so grosse Zahl glänzend ausgeführter Kathedralen aufzeigen, wie das nördliche Frankreich auf kleinerem Raume; zwar hat unsere Architektur nicht einen so scharf ausgeprägten nationalen Charakter, nicht die verschwenderische Fülle zierlicher Details, wie die englische. Aber sie übertrifft beide Länder in der Vielseitigkeit und Individualität verschiedenartiger Leistungen. Selbst die französische Schule, deren Energie und Consequenz wir die Ausbildung des Systems verdanken, deren allgemein verbreiteter, man möchte sagen unfehlbarer feiner Geschmack allen Werken der Zeit Ludwig's IX. ein so bestimmtes Gepräge verleiht, bewegt sich doch in einem viel engeren Gedankenkreise. Vergleichen wir nur den Kölner Dom, der an Grossartigkeit der Conception und in gediegener Ausführung mit den reichsten der französischen Kathedralen wetteifert und sie übertrifft, mit der schlichten Anmuth der Elisabethkirche in Marburg, mit der ausgebildeten Hallenform der Kathedrale von Minden, mit der strengen Backsteinarchitektur von Chorin, so haben wir schon eine Fülle von verschiedenartigen, zum Theil der deutschen Kunst ausschliesslich angehörigen und höchst fruchtbaren Motiven. Namentlich ist die Mannigfaltigkeit der Choranlagen bedeutsam; während man in Frankreich an allen grösseren Bauten nur das freilich fruchtbare Thema des Kapellenkranzes variirte, finden wir bei uns auch diese Form, nicht bloss am Rhein, sondern selbst im entfernten Osten in Lübeck, daneben aber den blossen Umgang ohne Kapellenkranz, wie am Dome zu Halberstadt, den einfachen, aber durch die vorwaltende Längenrichtung der Vorlage und durch die lichte Höhe seiner schlanken Fenster wirksamen Polygonschluss, die kleeblattförmige Anordnung von Marburg, die anmuthige Verbindung verschiedener Nischen wie in Xanten und Oppenheim, die

Erweiterung des Raumes innerhalb des siebenseitigen Umfanges wie in der Klosterkirche zu Berlin, und können selbst die, wenn auch bizarre und nicht gelungene, doch eigenthümliche Anordnung des Regensburger Domchores als einen Beweis der Vielseitigkeit und erfinderischen Thätigkeit anführen, welche der deutschen Kunst noch eine weite Zukunft verhies.

Achtes Kapitel.

Die Malerei in ihren verschiedenen Zweigen.

Im rein natürlichen Entwickelungsgange, wie wir ihn bei den Griechen in seiner normalsten Weise wahrnehmen, beginnt die Blüthe der darstellenden Künste erst dann, wenn die der Architektur bereits ihre volle Reife erlangt hat und sich zu entblättern anfängt. In dieser Epoche war es anders, sie halten vielmehr mit jener gleichen Schritt, nehmen seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts einen neuen Aufschwung, durchlaufen eine Zeit der Gährung und des Ueberganges, und gewinnen etwa hundert Jahre nach jener ersten Erregung einen festen wohlgeregelten Styl. Diese ungewöhnliche Erscheinung beruht darauf, dass beide Künste, die darstellenden und die Architektur, eine ungewöhnliche Stellung zu einander hatten. In jenem bloss natürlichen Zustande ist ihr Verhältniss ein gewissermaassen feindliches. Sie sind verwandt und bedürfen eine der anderen; die Baukunst fordert zu ihrer vollendeten Erscheinung die Hülfe der darstellenden Kunst, und diese gedeihet nur auf der Grundlage des architektonischen Styles. Allein dennoch können sie nicht mit voller Kraft neben einander bestehen; die Architektur leistet das Höchste nur so lange, als das individuelle Leben unter der

Herrschaft strenger Gesetzlichkeit beschlossen, die darstellende Kunst nur, wenn ihm eine grössere Freiheit gestattet ist. Sie beginnt daher erst dann, wenn jene schon den Keim des Verfalles in sich aufgenommen hat. Beide gehören zwei auf einander folgenden Epochen des Volkslebens an; die eine der früheren, in welcher die Gemüther vorzugsweise von den höchsten Dingen beschäftigt werden, die andere der späteren, wo individuelle Verhältnisse grösseres Interesse in Anspruch nehmen.

In unserer Epoche erscheint dieser Gegensatz wie im Leben so auch in der Kunst gemildert. Das christliche Gesetz hat nicht die Sprödigkeit des natürlichen, die christliche Freiheit löst das Gesetz nicht auf. Die ganze mächtige Erhebung des Zeitalters ging von dem Freiheitsgefühl der Völker aus, aber dies Gefühl war zugleich religiöse Begeisterung, war von der Kirche selbst genährt und gab ihr neue Belebung. Beide schritten einmüthig fort.

Ebenso auf künstlerischem Gebiete; die christliche Kunst hat nicht eine einmalige Blüthe, sondern ist der Erneuerung fähig; sie stellt der Architektur nicht die unerlässliche Forderung reinster, architektonischer Gesetzlichkeit, sondern gestattet ihr auch plastische und malerische Elemente in reichem Maasse in sich aufzunehmen. Und von diesen ging die ganze künstlerische Bewegung dieses Zeitraumes aus. Was die ruhige Würde des romanischen Styles störte und ihm eine decorative Tendenz aufnöthigte, war eben die Regung des plastisch-malerischen Sinnes, aber das Resultat dieser Gährung war nicht der Verfall, sondern eine höhere Blüthe der Architektur, ein neuer Styl, der jenes hinzutretende Element in sich aufgenommen und bewältigt hatte. Der gothische Styl ist von plastischen und malerischen Motiven durchdrungen. Seine ganze Erscheinung, besonders die wunderbar belebte Perspective

des Inneren erstrebt malerische Wirkung; seine frei aufsteigenden Fialen, seine reichgestalteten Bündelpfeiler sind plastische Gebilde; die weichgeschwungenen Profile, das Maasswerk der Fenster, der überall hervorbrechende Blätterschmuck athmen freies, organisches Leben. Die Leistungen der anderen Künste sind ihm nicht bloss ein zufälliger Schmuck, sondern Theile seines Organismus; die tiefen Höhlungen der Portale, die Tabernakel der Strebepfeiler, die Nischen der Gallerien fordern mit Nothwendigkeit Statuen, die weiten Oeffnungen der Maasswerkfenster figurenreiche Glasgemälde. Die Architektur kam also den darstellenden Künsten mehr als je entgegen.

Eben so sehr aber waren diese zu ihrem Dienste bereit und geeignet. Was sie in anderen Zeiten der Architektur entfremdet, der Sinn für die belebte Natur, hatte jetzt eine Richtung, die sich noch enge dem Architektonischen anschloss. Allerdings war das Selbstgefühl erwacht; der Mensch in seiner Kraft und Schwäche, in seinen Empfindungen und sittlichen Aeusserungen war der Gegenstand eines warmen Interesses geworden, welches den Blick schärfte und zu Beobachtungen führte. Dies erkennen wir denn auch an den künstlerischen Darstellungen, so viel es die Eigenthümlichkeit der verschiedenen Kunstzweige gestattet; die menschlichen Gestalten werden lebendiger und ausdrucksvoller als bisher, zeigen feinere moralische Züge, höheres dramatisches Leben, selbst ein besseres Verständniss des Gliederbaues, und die häufigere Anwendung der gleichzeitigen Tracht verräth, dass der Zeichner mehr aus der Wirklichkeit als aus früherer Kunsttradition schöpfte. Auch für die äussere Natur war das Gefühl empfänglicher geworden; der Minnesänger schwelgte in Frühlingswonnen, und die Frömmigkeit war sich einer erhöheten Stimmung bewusst, wenn sie Gott nicht bloss in Worten, sondern

in den Wundern seiner Schöpfung erkannte. Aber diese Regungen des Natursinnes gingen nicht weiter als das Interesse, welches sie hervorbrachte, sie waren subjective, flüchtige Gefühle und gaben keine bleibende Anschauung. Der Glaube an die Richtigkeit der eigenen Empfindung und an die Wahrheit der von der Kirche ausgelegten Offenbarung war so stark, dass man in den Erscheinungen der Dinge nichts als die Bestätigung beider suchte, und nicht ahnete, dass sie einen selbstständigen, objectiven Gehalt hätten. Man ging von dem schönen und in gewissem Sinne vollkommen richtigen Gedanken aus, dass die ganze Natur mit dem Zwecke geschaffen sei, den Menschen im Glauben zu bestärken *), aber man fühlte nicht, dass es dazu vor Allem eines richtigen Verständnisses der Schöpfung bedürfe; man erwartete auch diese Glaubensstärkung nur aus schriftlicher Ueberlieferung, und es war fast unbekannt, dass man das Auge zu eigener Beobachtung öffnen könne. Dies Verhältniss zur Natur ist ein uns so fremdes, dass es wohl der Erläuterung durch ein ohnehin hieher gehöriges Beispiel bedarf.

Wir besitzen eine Reihe von Handschriften sogenannter Bestiarien, in welchen Thiere freilich nicht sowohl beschrieben als wegen gewisser ihnen beigelegter Eigenschaften als Symbole theologischer oder moralischer Sätze betrachtet werden; wahrscheinlich liegt ihnen ein älteres und zwar griechisches Werk zum Grunde, das aber fortwährend bis in's fünfzehnte Jahrhundert neue und sehr abweichende Bearbeitungen erhalten hat und an das nur dadurch erinnert wird, dass die Bearbeiter sich stets auf

*) Wie es Peter der Picarde in seinem sogleich näher zu erwähnenden Physiologus naiv ausdrückt: Car totes les créatures que Diex cria en tere, cria il par home et par prendre essample de foi en èles et de créance.

den unbekannten Verfasser des ursprünglichen Werkes beziehen, den sie schlechtweg als Physiologus, als Naturlehrer, bezeichnen *). Da kann es nun nicht überraschen, wenn sie diesem Gewährsmann bei fabelhaften oder orientalischen Thieren unbedingt folgen; allein auch bei denen unserer Gegend und selbst bei gewöhnlichen Hausthieren beziehen sie sich in gleicher Weise auf ihn und sprechen ihm die unglaublichsten Dinge nach. Sie kennen also nur die Autorität und haben noch keine Ahnung von der Pflicht eigener Prüfung und Beobachtung. Zwar gab es einzelne schärfer blickende Männer; Albert der Grosse bezweifelt manche dieser Fabeln des Physiologus als unglaublich, stützt seinen Widerspruch bei anderen auf die Erfahrung, etwa auf die Berichte der Jäger; Roger Baco erklärt sogar in Worten, deren Klang in ganz andere Zeiten versetzt, die Erfahrung (experimentum) für die beste Weise des Erkennens. Allein diese Männer standen noch allein. Von einem Schüler Alberts, dem Thomas Cantipratanus, besitzen wir ein Buch: de rerum natura, welches ohne die in den Bestiarien vorwaltende symbolische Beziehung eine ziemlich nüchterne Beschreibung von Thieren und Pflanzen enthält. Dennoch sind in einer, auf der Universitäts-Bibliothek zu Prag bewahrten, in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gefertigten Abschrift die zahlreichen Miniaturen ohne die mindeste Rücksicht auf Natur-

*) Vergl. besonders Cahier und Martin, Mélanges d'Archéologie, Paris 1847 ff., Vol. II, p. 85, 106 — 232, Vol. III, p. 203 ff., wo Auszüge aus mehreren Bearbeitungen zusammengestellt sind, namentlich aus der prosaischen Peters aus der Picardie und der gereimten Wilhelms aus der Normandie, beide vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Die letzte ist später (Hippeau, le bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie, Paris 1852) ganz edirt. Vergl. ferner Dr. Heider, Physiologus nach einer Handschrift aus Göttweih im Archiv für Kunde österreich. Geschichtsquellen 1850, Bd. 2, Heft 3 u. 4.

wahrheit, selbst da, wo sie sich aufdringen musste; namentlich sind die Bäume fast alle gleich, mit etwas gebogenem Stamme und einer birnförmig zugespitzten Krone, ohne die entfernteste Andeutung der verschiedenen Bildung ihrer Aeste gezeichnet. Die Fichte unterscheidet sich von der Eiche nur durch etwas höheren Stamm und kleinere Krone und gleicht sowohl dem Mandelbaum als der Cypresse. Nur dadurch kommt der Maler zuweilen der Phantasie des Lesers zu Hülfe, dass er auf jener stets gleichgestalteten Krone Einzelnheiten der wirklichen Pflanze, bei der Eiche Blätter und Eicheln, bei dem Apfelbaum Früchte, bei dem Rosenstock Blumen aufgezeichnet hat. Freilich geht diese Nichtbeachtung der Wirklichkeit bei Thieren nicht ganz so weit wie bei Pflanzen; schon die Thierfabel zeigt ein reges Mitgefühl, welches auf die Darstellung einwirken musste. Aber wenn auch die Bewegungen verständlich und lebendig sind, ist doch die Form noch überall sehr ungenau, selbst bei dem Lieblingsthiere dieser ritterlichen Zeit, dem Pferde, auch für das nachsichtigste Auge anstössig. Vilars de Honnecourt rühmt sich zwar, den Löwen nach der Natur gezeichnet zu haben, aber wahrscheinlich hielt er dies nur bei dem fremden Thiere für nothwendig, nicht bei den einheimischen, die jeder vor Augen hatte; und auch bei dem Menschen bleiben seine Naturstudien, wenn es überhaupt solche sind, nur bei dem allgemeinen Umrisse stehen. Man zeichnete nach der Erinnerung oder nach älteren Kunstwerken, die ja auch in Vilars Skizzenbuche vorherrschen, gönnte der äusseren Erscheinung nur eine flüchtige und befangene Betrachtung, und begnügte sich daher auch in der Kunst mit unbestimmten oder unrichtigen Formen. Gerade aber hier, bei dem edelsten und schwierigsten Theile der künstlerischen Aufgabe, bei der menschlichen Gestalt, kam etwas

Anderes zu Hülfe; das warme Gefühl, die poetisch angeregte Stimmung der Zeit ersetzte in gewissem Grade was an objectiver Kenntniss fehlte, und lehrte die Künstler die angemessene und selbst schöne Form finden. Und so wurde dieser Mangel fast zu einem Vorzuge. Denn da der Körper von innen heraus nach geistigen Motiven entstand, wurde der Ausdruck derselben sehr viel inniger und wahrer; die Künstler konnten ungehemmt durch kleinliche Details unmittelbar auf ihr geistiges Ziel hinarbeiten und sich mancher Mittel bedienen, welche einer naturalistisch mehr durchbildeten Kunst versagt gewesen wären und doch die Phantasie mächtig erregen, so dass diese in mancher Beziehung unvollkommenen Kunstwerke durch die Wärme des Gefühls und durch den Ernst der religiösen Ueberzeugung ihrer Urheber oft stärker wirken, als die Erzeugnisse einer viel vollendeteren Technik.

Ausserdem gewährte aber diese Schwäche des Naturalistischen den Vortheil einer innigeren Verschmelzung der darstellenden Kunst mit der Architektur. Eine völlig gereifte selbstständige Plastik und Malerei wäre nicht fähig gewesen, so in die architektonischen Zwecke einzugehen, wie es der gothische Styl forderte; die unbestimmten und flüssigen Formen dieser jugendlichen Kunst schmiegten sich leicht der architektonischen Gliederung an und verschmolzen mit ihr zu einem Ganzen. Diese Verbindung war der Architektur günstig, indem die diagonalen und gerundeten Linien der Plastik die Strenge rechtwinkeliger Anordnung milderten; sie war aber auch für die darstellende Kunst kein feindlicher Zwang, sondern ihr eigenes Bedürfniss. Der Formensinn war hinlänglich gereift, um die Haltungslosigkeit ihrer schwankenden Gestalten zu fühlen und eine Regel zu suchen, die er nur in der Architektur finden konnte. Daher gab man den Bildwerken,

auch da, wo sie nicht mit den Gebäuden zusammenhingen, gern eine architektonische Einrahmung und bildete die Gestalten selbst unter dem Einflusse des architektonischen Styles. Dies geschah sogar anfangs mit einer einseitigen Strenge, welche das Leben fast zu byzantinischer Starrheit herabdrückte. Aber allmählig erlangte die Kunst durch diese strenge Schule ein feines Gefühl für räumliche Verhältnisse und Reinheit der Linie, für Klarheit der Anordnung und Harmonie des Ganzen, und endlich unter wachsender Erstarkung des Naturgefühls einen edlen, wirklich plastischen Styl und jene maassvolle, schlichte Haltung, welche, gleichweit von kalter Gleichgültigkeit und weichlicher Sentimentalität, bei der Darstellung religiöser Gegenstände unentbehrlich und auch für die künstlerische Auffassung des Lebens so günstig ist. Dies Entgegenkommen der verschiedenen Künste, das Vorherrschen des Stylistischen in der Darstellung und des Plastisch-Malerischen in der Architektur war eben nicht ein zufälliges Ereigniss, eine Folge der Schwäche und Unklarheit, sondern eine Aeusserung des mächtigen Bestrebens dieser Zeit nach voller Einheit des Subjectiven mit dem Allgemeinen des geistigen Lebens. Es gewährte daher auch den unschätzbaren Vorzug eines Zusammenwirkens der Künste, wie es keiner anderen Zeit gegeben war und das zu den herrlichsten Resultaten führte.

Eine Wirkung dieses einenden Strebens war denn auch, dass das symbolische Element in dieser Epoche eine neue Gestalt annahm. Jene rohe und dunkle Thiersymbolik, die stets wiederkehrenden, nur sehr unbestimmter Deutung fähigen Kämpfe von Menschen und Ungeheuern, welche an Wänden und Kapitälen hervorbrachen ohne in innerem Zusammenhange mit der Architektur zu stehen, verschwinden sofort. Nur die bekanntesten, durch alte

Tradition ehrwürdigen thierischen Symbole, die Taube, die Zeichen der Evangelisten, der Pelikan, der Drachen unter den Füssen der Jungfrau und ähnliche werden beibehalten; ausserdem wird die thierische Gestalt wohl zuweilen in einer, dem Symbolischen verwandten Weise bald als leichter, phantastischer Schmuck, bald in humoristischer oder satyrischer Bedeutung gebraucht, meistens aber dient sie vermöge einer natürlichen und rein künstlerischen Symbolik zur Belebung gewisser Stellen des architektonischen Gerüstes und gewissermaassen zur Erläuterung ihrer Function. Dahin gehört es, wenn die Regenrinnen, welche, um das Gebäude gegen Beschädigung zu sichern, weit hinausragen müssen, die Gestalt von ungeheuerlichen speienden Thieren annehmen, dahin ferner, wenn an der Kathedrale zu Laon aus den obersten Arcaden der Thürme kolossale vierfüssige Thiere die langen Hälse vorstrecken, gleichsam neugierig in die Tiefe hinabblickend, dahin auf anderem Gebiete die Verwendung von Drachen, Schlangen und anderen biegsamen Thierleibern zu den Initialen der Handschriften. Dagegen bleibt die Personification abstracter Begriffe beliebt; die hergebrachten Figuren dieser Art werden meistens beibehalten und durch neue vermehrt, aber auch bald in handelnde Bewegung gesetzt, und es entsteht, an Stelle der bloss traditionellen Symbolik, durch eine Verbindung scholastischer und poetischer Elemente die bewusste Allegorie. Vor Allem aber ist jene feine Symbolik des Raumes, von der ich schon früher gesprochen habe *), für diese Epoche charakteristisch, indem sie ganz auf der innigen Verbindung des Architektonischen und Bildlichen beruhet und besonders an Werken der decorativen Kunst ein sehr eigenthümliches Mittel gewährt, durch abstracte Raumverhältnisse feinere geistige Beziehungen auszudrücken.

*) Band IV, Abth. 1, S. 401.

Der Zusammenhang der einzelnen Zweige der darstellenden Kunst war nicht mehr derselbe wie in der vorigen Epoche. Während sie dort alle in den nämlichen Klosterschulen gelehrt, häufig von denselben Händen geübt wurden, war jetzt die härtere Arbeit, namentlich die Steinsculptur, fast ausschliesslich auf die Laien übergegangen, die Miniaturmalerei dagegen, welche noch immer die Schule der gesammten malerischen Technik bildete, den Klöstern oder der Geistlichkeit verblieben. Dies schloss nun zwar nicht aus, dass die verschiedenen Künste auf allen Entwickelungsstufen eine gewisse Gleichförmigkeit behielten; dieselben geistigen Einflüsse machten sich in allen geltend; die Bildung war schon eine mehr verbreitete und allgemeinere, und ein reger Wetteifer trieb zur Beachtung der Schwesterkünste. Aber jene technische Trennung und die nähere oder entferntere Beziehung der einzelnen Kunstzweige zur Architektur bedingte doch einen verschiedenen Gang der Entwickelung, welcher uns auch hier nöthigt, sie gesondert zu überblicken.

Ich beginne hiebei mit den verschiedenen Zweigen malerischer Technik und zunächst mit der Miniaturmalerei, weil sie am freiesten von dem Einflusse des architektonischen Elementes war und daher deutlicher erkennen lässt, wie die geistigen Regungen und das Gefühlsleben der Zeit an und für sich auf die darstellende Kunst einwirkten.

Man wird natürlich keine plötzlichen und durchgreifenden Veränderungen erwarten. Während des ganzen Laufes der Epoche bestanden die Malereien noch immer in blossen Zeichnungen mit mehr oder weniger starken, meist schwarzen Umrisslinien, in welche die Lokalfarben

ohne oder mit geringer Schattirung eingetragen waren. Architekturen und Bäume sind noch immer conventionell gestaltet, die Hintergründe einfarbig, golden oder teppichartig gemustert. Die Zeichnung der Figuren ist namentlich anfangs keinesweges correcter; die Füsse sind meistens zu klein, die Hände, besonders bei bedeutsamer Bewegung, oft zu gross, die Körper mager, die Bewegungen eckig und gewaltsam, die Gesichter von regelmässig ovaler Form mit sehr grossen Augen, geschwungenen Brauen, kleinem Munde, starken Backenknochen, gerader noch mit fast kalligraphischen Zügen gezeichneter Nase. Aber mehr und mehr macht sich ein Gefühl für Ordnung, Regelmässigkeit und natürliche Bedeutung geltend. Die Linien werden fester und einfacher, die Falten der Gewänder weniger gehäuft, knapper dem schon besser verstandenen Körperbau angefügt. Der erstarrte Mosaikentypus wird aufs neue zu feierlicher Würde belebt. Der Gedanke tritt deutlicher hervor, die herkömmlichen Momente der heiligen Geschichte werden ausführlicher charakterisirt, neue, bisher noch nicht dargestellte hinzugefügt, die ethischen Motive stärker betont. Allegorische oder aus dem Leben genommene Gegenstände werden mit Liebhaberei eingeschaltet, in dem den heiligen Schriften vorausgehenden Kalender werden immer häufiger neben den Sternbildern auch die genreartigen Scenen der häuslichen Beschäftigungen jedes Monats angebracht. Auch bei den Darstellungen aus der heiligen Geschichte haben die Nebenfiguren schon oft das Kostüm der Zeit.

Vor Allem regt sich der Farbensinn. In den zum kirchlichen Gebrauche oder zur Privatandacht vornehmer Personen bestimmten Manuscripten sind die Bilder in einer sehr sorgsam behandelten Guaschmalerei ausgeführt, mit pastos aufgetragenen, auf der Oberfläche geglätteten kräf-

tigen Farben, deren Gegensätze durch die Anwendung eines glänzenden Goldgrundes gemildert und harmonisch verschmolzen werden. Daneben bildet sich dann eine andere, leichtere Manier, die besonders in wissenschaftlichen oder poetischen Werken angewendet wird, indem die Zeichnung hier nur leicht und mit wenigen Farben angetuscht, in den Lichtern das Pergament ungedeckt gelassen ist. Und gerade bei dieser leichteren, mehr dilettantischen Behandlung bewegt sich die Empfindung am freiesten; wir sehen ein oft erfolgreiches Bestreben, das dramatische Leben, die geistigen Motive eindringlich darzustellen.

In Deutschland ist das wichtigste Denkmal aus der Frühzeit der Epoche der von der Herrad von Landsperg, Aebtissin des elsassischen Klosters Hohenberg oder St. Odilien, in den Jahren 1159 bis 1175 geschriebene, jetzt in der städtischen Bibliothek zu Strasburg bewahrte Hortus deliciarum, eine Art Encyklopädie des Wissenswürdigsten, welche die Verfasserin ohne Zweifel zum Gebrauche ihrer Nonnen aus vielen Schriftstellern zusammengetragen hatte *). Nicht der Text, wohl aber die zahlreichen und ausführlichen Bilder sind das eigene Werk der Verfasserin, und man sieht deutlich, dass sie diese als den wesentlichsten und nützlichsten Theil ihrer Arbeit betrachtete. Sie dienen nicht nur zur Belebung des trockenen Wortes, sondern recht eigentlich zur Erklärung der darin enthaltenen Lehren. Sie begleiten daher jedes Einzelne; so werden z. B. bei dem Gleichnisse vom Gastmahle die Gegenstände, durch welche die Geladenen sich entschuldigen, der verkaufte Meyerhof, die fünf Joch Ochsen, das Weib, welches der eine freien will, dargestellt. Oft aber geht die Malerin auch weit über den Text hinaus und

*) Eine gründliche Beschreibung und zahlreiche Abbildungen giebt Chr. H. Engelhardt, Herrad von Landsperg, Stuttgart 1818.

giebt, durch ausführliche Beischriften erklärt, neue Gedanken. Die Anordnung des Werkes folgt der Bibel, beginnt mit der Schöpfung, geht von da durch das alte und neue Testament bis zum jüngsten Gerichte und schliesst mit philosophischen Betrachtungen. Wissenswerthes mehr weltlicher Art ist dann gelegentlich eingeschaltet; so wird bei dem Thurmbau zu Babel, als dem Anfange menschlicher Thätigkeit, von den sieben Künsten und den neun Musen gehandelt, beim Durchgange durch das rothe Meer ein Verzeichniss der Meere, Meerbusen und Flüsse, bei der Apostelgeschichte eine Aufzählung der römischen Kaiser, bei Erwähnung des himmlischen Jerusalems die Lehre von den zwölf vornehmsten Edelsteinen und ihrer mystischen Bedeutung vorgetragen. Sehr reich und neu ist die Verfasserin in symbolisch allegorischen Vorstellungen. Die Einheit des alten und neuen Testaments wird durch eine Gestalt mit zwei Köpfen, der eine des Moses, der andere Christi, versinnlicht, die Heilung der Sünde durch die Geschichte eines siebenfach Aussätzigen, der durch siebenfache Busse Genesung erlangt, die fortdauernde Wirksamkeit Christi in der Kirche durch einen Weinkelter, in welchem Christus steht, während alle Glieder der Kirche Trauben zuschütten. Nicht müde wird die Verfasserin, den Kampf mit dem Laster darzustellen. Da sieht man in einer Reihe von Bildern die Tugenden und Laster als bewaffnete Frauen mit einander streiten, dann wieder erscheint der angefochtene Mensch als Ulysses, den die Sirenen locken. Besonders interessant ist die Darstellung der Himmelsleiter, die zu der Krone des Lebens führt. Ritter und Weltdame, Geistliche und Mönche mancher Art sind schon auf höheren oder niederen Stufen angelangt, werden aber durch die Lockungen der Welt, der Ritter durch Ross und Reisige, die Dame durch Kleiderpracht, der Priester durch Tafel-

freuden und sein Liebchen, die Nonne durch die buhlerischen Reden des Priesters, die Mönche durch ihren verborgenen Schatz und durch die weichliche Ruhe des Bettes herabgezogen. Selbst der Einsiedler, der schon hoch oben steht, erliegt der letzten Versuchung, der übermässigen Freude an seinem Gärtchen. Sie fallen alle den lauernden Teufeln entgegen, während nur die christliche Liebe, die Caritas, von Engeln getragen, zum höchsten Lohne gelangt. Die Herrlichkeit der triumphirenden Kirche, die Thaten des Antichrists, das jüngste Gericht mit Hölle und Himmel werden dann, jeder dieser Gegenstände auf mehreren Blättern, dargestellt, und andere vielfach interessante Allegorien hinzugefügt.

Der künstlerische Werth dieser Malereien ist freilich sehr bedingt. Die Zeichnung ist dilettantisch ungleich und unvollkommen, die Gesichter sind oft ausdruckslos, die Augen gross und stier, die Gewandfalten nach byzantinisirender Weise gehäuft und oft unrichtig gelegt. Die ziemlich dunklen Farben, mit denen die Blätter gedeckt sind, machen keinen Anspruch auf Kraft oder Harmonie. Von Individualität hat die Malerin noch keine Vorstellung; auf dem Schlussblatte, wo alle zu ihrer und ihrer Vorgängerin Zeit im Kloster lebenden Nonnen brustbildlich und mit Beischrift des Namens dargestellt sind, gleicht eine völlig der andern ohne eine Spur von Charakteristik. Aber dennoch erkennt man an anderen Stellen eine scharfe Beobachtung des Lebens, und ein Gefühl für die ethische Bedeutung der Formen. Die heiligen Gestalten sind in alterthümlicher Tracht und Haltung nicht ohne Würde dargestellt, bei anderen Gegenständen dagegen Kleidung und Geräthe nach damaligem Gebrauche sehr kenntlich gegeben. Die Gebehrden und Bewegungen des Körpers sind durchweg sehr lebendig und sprechend; oft findet man feine,



Hortus deliciarum.

der Natur abgelauschte Züge, oft eine gelungene Darstellung schwieriger und ungewöhnlicher Erscheinungen. Dahin gehört z. B. die Gestalt eines Besessenen, der mit unbekleidetem Oberkörper dahintaumelt, das lange Haar über das Gesicht fallend, die Hände gebunden. So ist ferner die Superbia, der weltliche Stolz, sehr eigenthümlich und lebendig; eine weibliche Figur in phantastischer Tracht mit

fliegenden Gewändern, auf gallopirendem Rosse sitzend, mit geschwungenem Speere. In den Kämpfen ist das Gefühl für ritterliche Haltung unverkennbar, auf der oben erwähnten Darstellung der Tugendleiter das Herabfallen charakteristisch verschieden und lebendig dargestellt. Die reiche Phantasie und die Auffassungsgabe der Verfasserin machen sich überall geltend, und das Ganze giebt, ungeachtet der mangelhaften Technik, ein sehr anschauliches Bild von dem geistigen Zustande der Zeit. Namentlich sehen wir darin recht deutlich, wie die neuen Gedanken, welche Scholastik und Poesie erzeugten, auch neue Mittel der Versinnlichung forderten und dadurch zu Vorstellungen führten, für welche die ältere Kunst keine Vorbilder gab und die nur aus dem Leben genommen werden konnten.

Aehnlich in der Kühnheit allegorischer Erfindung sind die Miniaturen eines aus dem Kloster Niedermünster bei Regensburg stammenden Evangeliariums in der königlichen Bibliothek zu München *), vom Ende des zwölften Jahrhunderts. Sehr merkwürdig ist darin namentlich eine Darstellung der Kreuzigung als des Sieges über den Tod. Christus am Kreuze, aber mit der Königskrone und dem Purpurgewande bekleidet, neigt sein Haupt zur Rechten zu einer bekrönten weiblichen Gestalt in reichem Gewande, die als Vita, das ewige Leben, bezeichnet ist, während auf der anderen Seite des Kreuzes Mors, der Tod, schlecht bekleidet, mit zerbrochener Lanze und Sichel, am Halse verwundet, umsinkt. Dabei ist aber die künstlerische Ausführung sehr viel vollendeter; die Zeichnung, obgleich noch durchweg byzantinisirend, verräth Schönheitssinn und feines Gefühl, die Farbe ist sauber und harmonisch behandelt.

Vom Ende des zwölften Jahrhunderts an mehren sich

*) Kugler Museum 1834, S. 164 (kl. Schr. I, 83), und Förster Gesch. d. d. Kunst I, 104.

die Spuren technischer und geistiger Verbesserungen. Man trennte sich zögernd vom Alten. In einem Pontificale des Erzbischofs zu Mainz vom Jahre 1183 in der grossen Bibliothek zu Paris *) und in einem Evangeliarium der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel vom Jahre 1194 **) zeigen sich bei noch sehr roher und ungelenker Zeichnung schon glänzende Guaschfarben. In einem Gebetbuche aus dem Kloster der h. Ehrentrud zu Salzburg vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts in der Bibliothek zu München finden wir sogar die Jungfrau noch mit der Beischrift: Sca Theotocos. Aber die Würde der altchristlichen Typen ist besser verstanden und oft so grossartig wiederbelebt, dass wir an die Madonnen des Guido da Siena und des Cimabue erinnert werden ***). Daneben macht sich dann der Geist der neuen Zeit vornehmlich in den Initialen geltend, welche jetzt meistens mit schönem Schwunge der Linie und kühner Phantasie statt des Riemenwerks aus Pflanzen oder Thieren gebildet †) und mit darin angebrachten Figuren in bedeutungsvolle Verbindung gebracht sind. In einem Manuscript in Wolfenbüttel enthalten die Pflanzenwindungen des Buchstaben B den Stammbaum Christi, der aus Abrahams Lende hervorwächst ††); in einer Handschrift der Confessionen des h. Augustin in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart giebt der Buchstabe M eine auch sonst häufig

*) Waagen, Künstler und Künste in England und Frankreich III, 292.

**) Schönemann, Hundert Merkwürdigkeiten der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, 1849. S. 36.

***) So Waagen im deutschen Kunstbl. 1850, S. 147 bei einem wahrscheinlich aus den Rheingegenden stammenden Psalterium in der Stadtbibliothek zu Hamburg.

†) Ein prachtvolles, durch einen einzigen geflügelten Drachen gebildetes S aus dem unten zu erwähnenden Psalter des Landgrafen Hermann giebt Kugler, kl. Schr. I, 72.

††) Schönemann a. a. O., Nro. 47, S. 39.

vorkommende Darstellung der Sünde, indem zwei Säulen und ein zwischen sie gestelltes nacktes Weib die senkrechten Grundstriche, zwei Schlangen, welche um jene geschlungen sich zu den Brüsten des Weibes herabbiegen und daran nagen, die oberen Verbindungsstriche bilden. In einem Breviarium derselben Bibliothek aus dem Kloster Zweifaltern ist vor der Legende der h. Margaretha der Anfangsbuchstaben B sehr sinnreich zur Darstellung ihrer Geschichte benutzt, indem die runden Theile des Buchstabens durch einen Drachen gebildet sind, der in der unteren Abtheilung mit geöffnetem Rachen die kniende Heilige bedroht, während im obern Felde der Tyrann stolz auf einer römischen Sella curulis sitzt, indem er sich mit den Armen an den umhergeschlungenen Ranken festhält *).

Wie das phantastische Element tritt auch das symbolische in neuer Weise hervor. So ist in einem Psalterium aus dem Kloster Wöltingerode bei Goslar (Bibliothek zu Wolfenbüttel) Christus am Kreuze in bedeutsamer Einrahmung gegeben; neben den Kreuzesarmen stehen nämlich zur Rechten Maria und Johannes der Täufer, zur Linken Johannes der Evangelist und Melchisedek mit dem Kelche; beide Gruppen in kleiner Dimension und auf der Aussenseite in runder Einfassung, so dass sie mit zwei Medaillons, am oberen und unteren Rande des Rahmens, das eine die Gestalt der Kirche, das andere die der Synagoge enthaltend, wieder ein Kreuz andeuten. Die Gegensätze einerseits des alten und neuen Bundes, andererseits des Fleisches und Blutes Christi, der Verheissung und Erfüllung sind also sinnreich mit einander verflochten. Dazwischen sind dann noch friesartig oberhalb des Kreuzes Moses mit der ehernen Schlange und die Träger mit der Traube von Eskol, unten Abrahams Opfer und das Paschahlamm vor dem

*) Kugler a. a. O. I, 59.

Auszuge aus Aegypten, also symbolische Beziehungen auf den Opfertod Christi, angebracht, deren Verschiedenheit wieder an jene ersten Gegensätze erinnert. Andere Vorzüge hat ein noch reicher ausgestattetes, aus Mainz stammendes Evangeliarium in der Bibliothek zu Aschaffenburg *). Der Maler steht hier so sehr auf dem Boden der alten Kunst, dass er das Wasser des Jordan bei der Taufe, des Sees, auf dem Christus wandelt, nur durch einförmige Schnörkel angedeutet hat. Aber die Bewegungen der Figuren sind ungeachtet einzelner Mängel der Zeichnung frei und leicht, die Köpfe ausdrucksvoll, und die sehr vollständige Reihe von Bildern aus der evangelischen Geschichte enthält eine Fülle neuer und wohl beachtenswerther Motive. Nahe verwandt ist ein in Bamberg befindliches und wahrscheinlich auch dort entstandenes Psalterium **), in welchem sich bei gleicher technischer Vollendung der neue Geist schon deutlicher ausspricht. David, die Lyra spielend, sitzt, wie wir es auch sonst bei der Darstellung Musicirender im dreizehnten Jahrhundert finden, mit zierlich gekreuzten Füssen, Goliath giebt den Ausdruck plumpen Uebermuthes sehr treffend, Christus empfängt die Taufe in einer fast ritterlichen Haltung, und entsteigt dem Grabe so triumphirend, wie es dem Besieger des Todes geziemte. Nicht minder bedeutend und den beiden eben genannten Werken ähnlich ist das in der königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart befindliche, für den Landgrafen Hermann von Thüringen (1196—1216) geschriebene Psalterium ***), welches uns auch wegen seiner sichern Zeitbestimmung wichtig ist. In der Zahl der Bilder und in der Mannigfaltigkeit

*) Waagen, Kunstw. in Deutschland I, 376.

**) Waagen a. a. O. I, 103.

***) Waagen a. a. O. II, 199, und besonders Kugler kl. Schr. I, 69, mit Zeichnungen. Auch Dibdin, a bibliographical tour in France and Germany, 1821, giebt eine Abbildung

neuer Motive steht diese Handschrift zwar den beiden obenerwähnten, wahrscheinlich etwas jüngeren, nach, übertrifft sie dagegen in der Ausführung, und besonders im Schönheitsgefühle. Sehr eigenthümlich ist, wie hier nach der Verschiedenheit der Gegenstände ältere, byzantinisirende und neuere Formen wechseln. Der Kalender enthält bei jedem Monate in der architektonischen Einrahmung unten einen Apostel, oben wie gewöhnlich die angemessene Wirthschaftsbeschäftigung; jene sind von überaus langen Proportionen, in der Gewandbehandlung und im Schnitte des Kopfes völlig typisch, diese haben kurze Gestalten und sehr genremässige Haltung. In den Bildern des Textes hält die Zeichnung gewissermaassen die Mitte; sie schliesst sich an die typische Auffassung an, verräth aber durch grosse Einfachheit und Bestimmtheit einen Einfluss der Sculptur. Am Schlusse des Buches endlich befinden sich die Bildnisse des Landgrafen und der Könige von Böhmen und Ungarn, jeder mit seiner Gemahlin, und zwar mit augenscheinlichem Bestreben nach Porträtähnlichkeit.

Neben diesen Miniaturen, in welchen der neue Geist sich nur gleichsam verstohlen und schüchtern äussert, kommt dann jene zweite Klasse auf, in welcher er frei und ungehemmt, fast gewaltsam hervorbricht. Sie gehören alle zu Handschriften ritterlicher oder geistlicher Gedichte, oder beziehen sich auf Legenden von poetischer Tendenz oder endlich auf die Apocalypse, durchweg also auf Schriften, bei denen der Maler nicht durch die Ehrfurcht vor der Tradition oder durch die Pflicht kirchlicher Pracht gebunden war, und mit Gegenständen zu thun hatte, welche das Gefühl erregten. Die technische Behandlung dieser Bilder ist sehr anspruchlos, es sind blosse Federzeichnungen, zwar in farbiger Einrahmung und auf farbigen Hintergründen, aber theils nur durch den Wechsel schwarzer und rother

Tinte der Umrisse belebt, theils mehr oder weniger, aber immer nur leicht colorirt. Auch die Zeichnung ist nicht vollendeter, als in jenen anderen Manuscripten, die Gesichter sind statt des hergebrachten Ovals mehr eckig, mit hervortretendem Untertheile, übrigens aber auch hier ausdruckslos, oder von zu starkem, übertriebenem Ausdruck, die Augen zu gross, die Gewänder weniger steif, aber dafür flatternd. Ein wesentlicher Vorzug dieser Zeichnungen besteht dagegen in ihrer dramatischen Lebendigkeit und in der wirksamen Benutzung der Gebehrden für den Ausdruck des Leidenschaftlichen, namentlich des Schmerzes. Man wird oft überrascht, wie diese Zeichner bei aller Unvollkommenheit ihrer Körperkenntniss mit wenigen Strichen durch die Biegung des Körpers, durch die Bewegung der Hände das Gefühl des Moments in sprechender, ergreifender Weise auszudrücken vermögen. Sie stehen darin völlig auf dem Standpunkte der Dichter, von welchen sie angeregt sind, die feinere psychologische Motivirung, die ihren Ausdruck im Gesichte finden müsste, ist schwach, dagegen das Phantastische, Unvorbereitete, Leidenschaftliche oft höchst wirksam. Wie es scheint, wurde diese Kunstweise vorzugsweise in Bayern geübt, also in Süddeutschland, wo auch die Poesie vorzugsweise blühte; wenigstens stammen mehrere der Handschriften, in denen wir sie kennen lernen, aus diesen Gegenden. So zwei Manuscripte der Berliner Bibliothek, die deutsche Eneidt des Heinrich von Veldegk, wo jene Gebehrdensprache neben der Rohheit der Zeichnung überrascht, und das Gedicht des Mönchs Wernher von Tegernsee vom Leben der Maria, bei welchem die Lebendigkeit der Darstellung sich mit dem Ausdrucke sanfter Anmuth, den der Stoff erforderte, verbindet *). Beide

*) Kugler in seiner Dissertation: De Werinhero, saeculi XII. Monacho (1831) und in den kl. Schr. I, S. 12 und 38, mit Zeichnungen.

scheinen am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, vielleicht selbst am Ende des zwölften entstanden. Sehr verwandter Art sind die Arbeiten des Mönchs Conrad aus dem ebenfalls bayerischen Kloster Scheyern, jetzt in der Bibliothek zu München. Der Text ist hier nicht eigentlich poetisch, sondern wissenschaftlichen oder religiösen Inhalts; eine mater verborum, also ein Lexikon, eine Abhandlung über die freien Künste, endlich die Evangelien, denen aber zwei phantastische Legenden beigegeben sind, die eine von einer sündigen, aber durch ihre Busse und den Schutz der Jungfrau geretteten Aebtissin, die andere die auch sonst oft dargestellte Geschichte des Theophilus, eine Art Faustsage. Die Bilder beziehen sich meistens auf diese Legenden oder sind apokalyptischen Inhalts. Die Zeichnung ist hier sicherer, mehr naturgemäss, nicht ohne Styl- und Schönheitsgefühl, hat aber die eckigen Formen des Gesichts, die flatternden Gewänder und die dramatische Lebendigkeit mit jenen gemein. Auch wird die Zeit der Arbeit schon um die Mitte des Jahrhunderts fallen *). Den fortschreitenden Einfluss der ritterlichen Poesie erkennen wir in den Bildern des in der Schweiz geschriebenen Tristan der Münchener Bibliothek, wo die langgestreckten Figuren, die etwas geschlitzten Augen, die zierlichen und maassvollen Bewegungen schon einen Ausdruck der Sentimentalität des Geistes und ritterlicher Courtoisie geben **).

*) Kugler a. a. O., S. 84, wieder mit Zeichnungen. Aehnlich, nur minder bedeutend sind die Miniaturen einer dritten Handschrift der Berliner Bibliothek, welche Legenden und am Schlusse die Paraphrase des hohen Liedes von Willeram enthält. Auch sie scheint aus den bayerischen Gegenden zu stammen, wenigstens nennt sich darin in etwa gleichzeitiger Schrift als Besitzer ein Godescalcus aus Lambach. Kugler daselbst, S. 7 und 37.

**) Kugler a. a. O., S. 88. Da die Handschrift nicht nur das Gedicht Gottfrieds von Strasburg, sondern auch die Fortsetzung des Ulrich von Türheim enthält, wird sie erst nach der Mitte des 13. Jahrh. entstanden sein.

Sehr merkwürdig ist endlich eine Bilderbibel in der fürstlich Lobkowitz'schen Bibliothek zu Prag, in welcher sich ein Laie Welleslaus als Stifter oder Maler nennt, und in der bei einer phantastischen Auffassung der heiligen Gegenstände auch jene leichte und phantastische Zeichnungsmanier durchgeführt ist. Das Werk besteht nur aus Bildern mit Inschriften, ohne weiteren Text, im Ganzen in der Ordnung der Bibel, doch so, dass nach dem Buche der Könige eine unbiblische Geschichte des Antichrists, eine Art Merlinssage, eingeschaltet ist. Satan äfft darin das göttliche Erlösungswerk nach, ein Engel der Verkündigung, aber mit Krallenfüssen, erscheint nicht einer reinen Jungfrau, sondern einem schon in sündlicher Umarmung begriffenen Liebespaare; in Babylon wird dann der Antichrist geboren, Teufel leisten die Geburtshülfe, er unterwirft sich, aber schon erwachsen, der Beschneidung, lässt sich als Gott anbeten u. s. f. Dann werden wir sogleich in die Mitte der evangelischen Geschichte eingeführt, welche mit apokalyptischen Scenen schliesst, und an die sich die Geschichte der Einführung des Christenthums in Böhmen und das Martyrium des h. Wenzeslaus anschliesst. Der Codex ist also in Böhmen entstanden und zeigt, da man in der grossen Zahl von mehr als 700 Bildern verschiedene Hände erkennt, dass sich hier eine jener benachbarten bayerischen verwandte Schule gebildet hatte. Es sind leichte, aber flüssige Federzeichnungen, die durch stärkere und schwächere Linien den Unterschied des äusseren Umrisses und der inneren Gliederung andeuten, mit höchst lebendiger dramatischer Bewegung, im Naturalistischen schon weitergehend als jene ersterwähnten Werke. Der Schönheitssinn ist auch hier keineswegs vorwaltend, Hände und Köpfe sind oft zu gross, der Mund meist klein, und dann wieder, wo er zum Reden geöffnet ist, zu gross. Die Pferde sind sehr

lebendig, die Reiter mit gesenkten Fussspitzen in guter, ritterlicher Haltung. Die Erfindung ist phantastisch keck, doch auf möglichste Verständlichkeit berechnet. Das rothe Meer ist wirklich dunkelroth gefärbt, die dreihundert Wölfe mit brennenden Schwänzen in der Geschichte des Samson sind wenigstens durch sechszehn in vier Reihen aufgestellte Thiere repräsentirt, an denen die Flammen durch weisse Streifen mit rothen Rändern dargestellt sind. Die Färbung ist im Anfange und Ende des Codex sehr leicht und oft graciös, in der Mitte voller aber schwerer. Tracht und Zeichnung lassen darauf schliessen, dass die Arbeit noch vor 1250 gefertigt sei *). Sehr anschaulich wird der Gegensatz zwischen der Zeichnungsmanier und den wirklichen Malereien, wenn Arbeiten beider Art in demselben Manuscript zusammenstehen, wie in dem grossen Antiphonale des St. Petersstiftes zu Salzburg, wo die Federzeichnungen als zart und geistvoll geschildert werden, während die auf planirtem Goldgrunde mit fetten Guaschfarben ausgeführten Gemälde ihnen nachstehen **).

Bald nach der Mitte des Jahrhunderts trat indessen eine Veränderung ein, welche ohne Zweifel mit dem Aufkommen des gothischen Styls zusammenhängt, aber keinesweges unbedingt vortheilhaft ist. Sowohl diese kecken, dilettantischen aber ausdrucksvollen Federzeichnungen, als die kräftige, harmonische Guaschmalerei verschwinden, und an ihrer Stelle tritt eine neue Manier, welche gewissermaassen zwischen beiden die Mitte hält. Die mit festen,

*) Vgl. Waagen im deutschen Kunstbl. 1850, S. 148, von dem ich in so weit abweiche, als er die Jahre 1260 — 1280 annimmt.

**) Vgl. über diesen Codex, der nach ziemlich zuverlässigen, historischen Zeichen um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein muss, eine ausführliche Beschreibung von G. Petzold im deutschen Kunstblatt, 1852, S. 301.

breiten Strichen angegebenen Umrisse sind mit stark deckenden, aber glanzlosen und oft grell neben einander gestellten Lokalfarben ausgefüllt, in welche dann wieder die einzelnen Theile und die Gewandfalten mit leichteren schwarzen Linien, ohne weitere Schattirung hineingezeichnet sind. Die Fleischtheile sind weisslich gefärbt, mit rothen Flecken der Wangen, der Farbeneindruck ist meist unruhig und bunt. Die Zeichnung ist noch immer mangelhaft, aber doch sicherer, gleichmässiger und freier von auffallenden Unrichtigkeiten, die Haltung der Figuren meist gerade, oft schon mit leichter Biegung der Hüften, die Füsse, fast immer zu klein und stets schwarz bekleidet, sind auswärts gestellt, das Oval des Gesichts ist voll, der Mund klein, das Auge zu gross; das Haar, mit kräftigen Federstrichen gezeichnet, fällt auf beiden Seiten des Kopfes mit gleicher, voller Locke herab. Die letzten Ueberreste des byzantinisirenden Styls sind verschwunden, aber dafür die Anklänge an die Würde der altchristlichen Typen sehr viel seltener und schwächer geworden. Die Gewänder sind nicht mehr flatternd, die Falten weniger gehäuft, mehr geradlinig; die Bewegungen ruhiger, aber auch nicht mehr so sprechend und dramatisch wie in jenen früheren Federzeichnungen; die Gesichter ohne oder mit grellem conventionellem Ausdruck. Die Bäume behalten ihre bisherige, pilzartige Gestalt, die Gebäude noch bis gegen das Ende des Jahrhunderts meist romanische Formen. Die Hintergründe sind nicht mehr einfach blau oder roth gefärbt, sondern entweder mit starkem Blattgold belegt oder mit tapetenartigen Mustern verziert, meist schachbrettartig. Im Ganzen ist der Gewinn ein sehr zweideutiger; die dilettantischen und unbeholfenen Aeusserungen lebendiger Empfindung und typischer Würde, die Schönheit kräftiger Farben sind einer mehr gleichmässigen, aber auch oft handwerksmässig gleich-

gültigen, stylgerechten Behandlung geopfert. Man muss diese Aenderung zunächst der Richtung zuschreiben, welche die Architektur und die von ihr geleitete Plastik dem Geschmacke gaben; doch mögen auch andere Umstände darauf eingewirkt haben. Die Klöster, in denen die Miniaturmalerei bisher ihren Sitz gehabt hatte, waren nicht mehr die Stätten der regsten Kunstthätigkeit; das städtisehe Gewerbe hatte sie überflügelt, sie empfingen aus zweiter Hand. Ueberdies waren die Benediktiner erschlafft, die Cistercienser der Kunst weniger geneigt, sogar von eigener Ausübung derselben durch ein ausdrückliches Verbot abgehalten, die Bettelorden durch ihre ganze Stellung nicht dazu geeignet. Endlich hatte auch die Wissenschaft statt der der Kunst günstigen Richtung auf klassische Literatur die scholastische angenommen und beschäftigte die begabten Geister auf einem anderen Felde. Daher erklärt sich auch, dass die Zahl deutscher Miniaturwerke aus dieser Zeit geringer ist und dass nur wenige sich durch reichere Pracht auszeichnen. Zu den grösseren und bestimmt datirten Handschriften dieser Art gehört eine Bibel in vier Bänden in der Bibliothek zu Würzburg (fol. max. Nro. 9), welche nach der darin enthaltenen Inschrift im Jahre 1246 von den Mönchen des dortigen Dominikanerklosters geschrieben und auf Kosten des Abtes mit derben, aber geistlosen Miniaturen auf Goldgrund geschmückt wurde, dann eine andere Bibel in zwei Foliobänden auf der Gymnasialbibliothek zu Coblenz, die im Jahre 1281 vollendet wurde, und deren Miniaturen Kugler einfach, strenge, meist geradlinig, statuarisch in gothischer Weise, aber ziemlich roh fand *). Etwas besser sind die Zeichnungen in der Sammlung von Minneliedern aus Kloster Weingarten in der königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart, die jedenfalls älter ist als der

*) Kleine Schriften II, 344.

Manasse'sche Codex in Paris und vielleicht schon in das dritte Viertel des Jahrhunderts fällt *). In einem böhmischen Werke aus dieser Zeit, in der Breznicer Bibel im vaterländischen Museum zu Prag, wo sich der Maler Bohusse aus Leutomischel mit der Jahreszahl 1259 genannt hat, ist zwar die Zeichnung, namentlich des Nackten, schwach, aber die Haltung der Figuren weniger statuarisch als in jenen deutschen Arbeiten, vielmehr weich, sogar ziemlich graciös, aber unkräftig **). Die Hintergründe sind hier, das erste Beispiel dieser Art in Deutschland, tapetenartig gemustert, und die ganze Behandlung nähert sich mehr der gleichzeitigen französischen, als der deutschen Weise, so dass man versucht wird, einen unmittelbaren Einfluss der französischen auf diese slavische Schule anzunehmen.

Die französische Miniaturmalerei hat im Ganzen denselben Entwickelungsgang wie die deutsche, aber mit etwas anderem Erfolge. Auch hier unterscheiden wir jene beiden Klassen von Miniaturen, die eine mit anspruchslosen, leicht colorirten, aber lebensvollen und naiven Federzeichnungen, die andere schwächer im geistigen Ausdrucke, aber mit ausgeführten Malereien in Guaschfarben und Gold. Allein auch jene Arbeiten in Zeichnungsmanier sind hier elegan-

*) Waagen, Kunstw. in Deutschland II, 200, und Kugler a. a O. I, 75, 76.

**) Waagen (deutsches Kunstblatt 1850, S. 149) glaubt die Arbeit um 1300 setzen zu müssen; allein auf Fol. 296 des Codex, wo der Schreiber Spignaus von Ratibor und der Maler Bohusse dargestellt und genannt sind, findet sich ganz deutlich die oben angegebene Jahrszahl. Beide sind ihrer Tracht zufolge Laien. Der Maler ist mit einer langen Tunica, einem nach antiker Weise umgeworfenen Mantel und einer herabfallenden Mütze bekleidet.

ter, mit feinerer Behandlung der Farben, geringeren Verstössen der Zeichnung *); dagegen aber auch minder ausdrucksvoll und lebendig. Das Bestreben nach formaler, technischer Eleganz ist hier stärker als in Deutschland, das Bedürfniss individueller, geistiger Aeusserung geringer. Die Guaschmalerei ist hier gleich vom Anfange der Epoche an häufiger angewendet und besser ausgebildet, aber die typischen Gestalten haben nicht die ergreifende Würde, die allegorischen Darstellungen nicht die Tiefe, die Initialen nicht den phantastischen Reichthum und freien Schwung der Linien, wie in den deutschen Miniaturen. Dagegen bemerkt man in der Haltung der Figuren frühe das Gefühl für Anstand und Zierlichkeit, in den Genrebildern und komischen Figuren, welche hier schon häufiger vorkommen, eine behagliche Heiterkeit. Dies alles finden wir schon in der Chronik des Klosters Cluny, welche von 1188—1215 fortgesetzt ist, in einem aus dem ersten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts stammenden Psalter, welcher der Mutter Ludwigs IX. angehört haben soll, in einem etwas späteren Psalter, wo die statuarische Haltung der Figuren und die den Glasgemälden ähnliche Anordnung der Gruppen schon einen Einfluss der gothischen Architektur zeigt, und endlich in einer etwa um 1250 geschriebenen französischen Uebersetzung der Apokalypse **). In dieser ist etwas mehr dramatisches Leben, aber wir vermissen doch auch hier

*) Einen Psalter von 1200 — 1250, der in Frankreich, aber nach den darin vorkommenden Heiligen für England gemalt ist, jetzt im brittischen Museum (Addit. 16,975) schildert Waagen in der englischen Bearbeitung seines Reisewerks (Treasures of Art in Great Britain, London 1854. Vol. I, p. 111) als eine ausgezeichnete Leistung dieser Art.

**) Vgl. über diese und die später erwähnten Manuscripte ausführlichere Nachrichten, freilich aber auch zum Theil von den meinigen abweichende Urtheile bei Waagen, K. und K. in Frankreich III, 284 ff. Die zweite der genannten Handschriften befindet sich in der Bibliothek des Arsenals, die übrigen sind in der grossen Bibliothek zu Paris.

eine tiefere Auffassung der phantastischen Gegenstände; die hell und grell gemalten Bilder gehen nur auf grobe Versinnlichung der Texteswort aus, und die graciöse, oft affectirte Haltung der Figuren contrastirt gegen den Ernst der apokalyptischen Geschichte.

Aus diesen Anfängen entwickelte sich jedoch eine feste Schule. Dante bringt in einer bekannten, oft angeführten Stelle die Miniaturmalerei in eine besondere Verbindung mit Paris; bei der Begegnung mit einem italienischen Miniaturmaler bezeichnet er nämlich dessen Kunst als die, welche in Paris Illuminiren genannt werde *). Diese Worte scheinen anzudeuten, dass zu Dante's Studienzeit noch vor dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts die Miniaturmalerei in Paris vorzugsweise blühete und, abweichend von anderen Orten, einen eigenen technischen Namen hatte, ein wirkliches Gewerbe bildete. Und dies ist auch aus anderen Gründen sehr wahrscheinlich. In Paris, der einzigen Universität diesseits der Alpen, wo die Wissbegierigen aller Länder zusammenströmten, musste nothwendig auch der stärkste Umsatz von Büchern statt finden. Durch die längere Pflege der Wissenschaften war hier ein Vorrath von Handschriften aufgehäuft, wie an keinem anderen Orte, während andererseits das literarische Bedürfniss der Lehrer und Studirenden und der Wunsch der Fremden, sich bei ihrer Rückkehr in ihre Heimath das nöthige Material zur Fortsetzung oder Anwendung ihrer Studien zu verschaffen, eine Nachfrage erzeugte, welche durch diesen Vorrath nicht befriedigt werden konnte. Der Besitz von Büchern war sehr bald auch ein Gegenstand der Prunksucht und Eitelkeit geworden; schon im Jahre 1189 klagte man darüber, dass einzelne Studenten mit ihren, durch

*) Purgat. XI. 76: Non se' tu Oderisi — L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte — Ch' alluminare è chiamata in Parisi.

goldene Buchstaben geschmückten Büchern den Platz auf den Bänken der Hörsäle beschränkten *). Dieser gesteigerten Nachfrage konnte daher nur durch neue Abschriften genügt werden, deren Anfertigung ausschliesslich oder doch vorzugsweise den Klöstern anheimfiel, da sie allein den dazu nöthigen Büchervorrath besassen und an die Arbeit des Abschreibens gewöhnt waren. Es lag nahe, aus dieser Thätigkeit, wie aus anderen minder geistigen, eine Quelle der Einnahme zu bilden. Auch fehlte es dazu nicht an Aufmunterung. Ludwig IX., durch das Beispiel eines saracenischen Fürsten bewogen, legte gleich nach seiner Rückkehr von dem ersten Kreuzzuge eine Bibliothek zum Gebrauche der Studirenden an, in welche er jedoch, um den Vorrath vorhandener Bücher nicht zu vermindern, nicht aufgekaufte, sondern nur für diesen Zweck neu abgeschriebene Exemplare aufnahm **). In seinem Testamente vertheilte er diese Bücher an vier verschiedene Klöster, und diese werden nicht ermangelt haben, daraus dem Sinne des Königs entsprechend den Vortheil zu ziehen, dass sie Abschriften für den Verkauf anfertigten. Hieraus erklärt sich auch, dass, ungeachtet jener Nachfrage, noch kein eigentlicher, freier Buchhandel entstand. In der Sammlung von Statuten der Pariser Gewerbe vom Jahre 1258 kommt noch keine solche Innung vor; in der Steuerrolle von 1313 werden zwar mehrere Buchhändler genannt, die aber alle noch mit einem anderen Gewerbe, namentlich als Schenkwirthe oder Trödler aufgeführt sind ***). Auch waren sie,

*) Wood, Hist. univers. Oxon. bei Meiners. Historische Vergleichung II, 538.

**) Duboulay, Hist. Univ. Paris III, p. 122, 392.

***) Depping, Réglemens sur les arts et métiers de Paris (in der Collection de documents inédits pour l'histoire de France) Introduction p. LXXVIII.

wie ein Beschluss der Universität vom Jahre 1275 *) ergiebt, eigentlich nur Mäkler (Stationarii qui vulgo librarii appellantur), bei welchen diejenigen, welche Bücher verkaufen wollten, dieselben mit Bestimmung des Preises niederlegten, damit sie von ihnen durch Anschlag angezeigt und demnächst den sich Meldenden verkauft würden. Das gewerbliche Unternehmen ging also von den Abschreibern, muthmasslich den Klöstern, aus, welche eben als Gewerbtreibende den Absatz durch eine dem Geschmacke der Käufer entsprechende Ausstattung zu befördern suchten. Ueberall aber war dieser Geschmack schon auf eine gewisse Eleganz gerichtet. In Bologna, das für Italien ebenso den Büchermarkt bildete wie Paris für die nördlichen Länder, sah man vorzugsweise auf kostbare, gleichsam gemalte Schrift **), in Paris dagegen, wie Dante's Aeusserung und die vorhandenen Manuscripte beweisen, auf Miniaturen. Dieser gewerbliche Betrieb musste natürlich auch auf die Behandlung dieser Malereien einwirken. Sie waren nicht mehr die langsame Arbeit eines müssigen Mönchs, der seine zurückgehaltenen Empfindungen darin für künftige Klostergenossen niederlegte, sondern wurden für Fremde und ohne besonderes Interesse angefertigt. Dagegen kam diesem Gewerbe zu statten, dass es in einer Zeit aufblühete, wo die gothische Architektur dem Geschmacke eine feste Richtung gab und die Plastik und Glasmalerei anschauliche Vorbilder gewährten. Schon in einem Manuscript vom Jahre 1266 über die Wunder der h. Jungfrau (Mss. franc., Nro. 7987) finden wir den Styl, der hierdurch entstand, ganz ausgebildet, seine höchste Leistung

*) Duboulay, Hist. Univ. Par. III 419, und Crévier, Hist. de l'Univ. de P. II, 66.

**) Der Jurist Odofredus in Bologna klagt im Anfange des 13. Jahrh., dass die Schreiber zu Malern würden und die Kostbarkeit der Schrift die Bücher vertheuere. Meiners a. a. O.

ist aber ein bilderreicher Psalter (Suppl. lat. 636), welcher nach einer darin befindlichen, späteren, aber sehr glaubhaften Notiz für Ludwig den Heiligen gefertigt war *). Das Manuscript, ein Octavband, enthält zunächst auf 76 Blättern die biblische Geschichte von Abel und Kain bis zur Krönung Sauls, gleichsam als Einleitung zu den Psalmen, deren Text darauf folgt und nur mit zum Theil historiirten Initialen verziert ist. Alle jene Blätter haben denselben Hintergrund, eine zierliche Architektur reinsten gothischen Styls, in den Details auffallend an die Sainte Chapelle von Paris erinnernd, zwei Spitzbögen, deren Mittelpfeiler dazu dient, die zwei historischen Momente, die auf den meisten Blättern zusammengestellt sind, zu scheiden. Die Leisten dieser Architektur und die Gründe hinter den Figuren sind golden, die Farben harmonisch und von kräftigem dunklen Ton, aber in geringer Zahl und oft wiederholt. So ist jene Architektur stets azurblau und bräunlichroth und zwar dergestalt von Blatt zu Blatt wechselnd, dass jede beider Farben einmal den Fenstern, und dann den Füllungen gegeben ist, und ebenso kehren dieselben Farben mit gleicher Abwechselung an den Gewändern wieder. Die Gesichter sind weisslich mit aufgesetzter Wangenröthe,

*) Die wesentlichen Worte dieser Notiz lauten: Cest psaultrier fu saint Loys et le donna la reyne Jehanne — au roy Charles filz du roy Jehan l'an de nres. 1369 et le roy Charles — le donna a madame Marie de France sa fille religieuse à Poyssi. 1400. Die Schrift scheint aus dieser letzten Zeit zu sein, und es ist durchaus glaubhaft, dass sich im Königlichen Hause eine richtige Tradition über die Schicksale des kostbaren Buches erhalten hatte. Auch giebt der Styl der Miniaturen, wenn er auch einen Uebergang von dem des dreizehnten zu dem des vierzehnten Jahrhunderts bildet, keine dringende Veranlassung, ihre Anfertigung mit Waagen a. a. O. S. 301 erst gegen 1300 zu setzen, da man annehmen darf, dass für den König ein ausgezeichneter Arbeiter ausgewählt wurde, dessen Weise später Nachahmung fand. Mehrere Gründe, welche die Annahme des Ursprungs unter Ludwig IX. unterstützen, werde ich im Texte anführen.

die Locken stets mit zierlichem Schwunge. Die Zeichnung ist sicher und gewandt, die Darstellung stets auf wenige Figuren beschränkt, deren Haltung ein Bestreben nach Anstand und ritterlicher Eleganz verräth. In den Kämpfen und an einzelnen Nebenfiguren, namentlich an Mönchen und Nonnen, finden wir Spuren eigener Beobachtung des Lebens, im Ganzen hat aber die Darstellung eher etwas Conventionelles. Der Ausdruck ist verständlich, aber matt, Jacob ringt mit dem Engel sehr sanft und Samson bricht die Säule mit Grazie; die „vaillant Dame qui a nom Debora", wie sie in der auf der Rückseite des Blattes befindlichen Inschrift heisst, sitzt sehr zierlich auf demselben Pferde mit einem wohlgerüsteten Ritter. Ueberall ist die möglichste Decenz beobachtet; nicht bloss Cain und Abel, sondern auch der trunkene Noah sind vollständig bekleidet, Potiphar ist in vollem Kostüme und stehend, als sie dem keuschen Joseph den Mantel entreisst. Selbst das geplagte Aegypten, oberhalb nackt, um an den Umrissen seine Beulen zu zeigen, ist am unteren Theile des Körpers durch einen Mantel züchtig verhüllt. Die Initialen der Psalmen enthalten Hergänge aus dem Leben Davids auf gemusterten Hintergründen, welche bei geeigneten Momenten, z. B. bei dem 27. Psalm, wo das: Dominus est illuminatio mea et salus mea durch einen auf den König herabfallenden goldenen Regen versinnlicht ist, oder da wo er anbetet, mit einer Hindeutung auf König Ludwig selbst, seine gewöhnlichen Wappenzeichen, nämlich die Lilien abwechselnd mit dem Thurme, dem Wappen seiner Mutter Blanka von Kastilien, enthalten.

Wir sehen also hier im Wesentlichen dieselbe Richtung, die wir auch in Deutschland in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gefunden haben, aber mit besserem Erfolge ausgeübt. Die Miniaturmalerei hat den Anspruch

aufgegeben, die Tiefe des in der Schrift ausgesprochenen Gedankens zu erreichen oder gar weiter auszuführen; sie will nicht mehr belehren, sondern dem Auge schmeicheln, sie strebt nach glatter, leichtfasslicher Form und gefälliger Färbung. Die Ursachen dieser Geschmacksveränderung sind sehr klar; aus einer Zeit unruhigen Strebens sind wir in eine Zeit fertiger und selbstzufriedener Bildung gelangt. Durch den gothischen Styl, die scholastische Wissenschaft und das Ritterthum hatte man feste Geschmacksregeln, Begriffe und Sitten, die alles beherrschten, und den schwankenden aber lebendigen und individuellen Dilettantismus der ersten Hälfte dieser Epoche weder brauchten noch duldeten. Alle diese Ursachen wirkten in Frankreich viel früher und mächtiger, und es ist daher natürlich, dass die Erfolge hier auch eher reiften als in Deutschland.

In den englischen Miniaturen bemerken wir schon am Anfange der Epoche eine Annäherung an den französischen Styl; jene phantastische Zeichnungsmanier der angelsächsischen Schule verschwindet, die Köpfe erhalten das völligere Oval wie in Frankreich, die Zeichnung wird fester und lehnt sich mehr an antike Motive an, endlich kommt auch die solide Guaschmalerei auf Goldgrund, wie man sie jenseits des Kanals übte, mehr und mehr in Anwendung. Es war ein Sieg der mehr formellen Sinnesweise der französisch gebildeten Normannen über das mehr innerliche und phantastische Wesen des sächsischen Stammes. Indessen erkennen wir noch Ueberreste jener älteren Weise; die Gestalten sind noch schlanker als dort, die Gewänder oft flatternd, die Bewegungen heftiger und ausdrucksvoller. Auch äussern sich schon jetzt manche brittische Eigenthümlichkeiten; die realistische Tendenz in den genreartigen

Bildern des Kalenders und in der häufigen Anwendung der einheimischen Tracht, die starke Betonung von Motiven der Herzlichkeit und Innigkeit, der ausgelassene Humor neben dem Ernst der religiösen Darstellungen. Andererseits aber erhalten sich die Spuren der byzantinisch-antiken Tradition, die hier erst so spät eingedrungen war, auch länger als in anderen Gegenden. Beispiele des Uebergangs von jener älteren zu dieser neueren Weise geben mehrere Miniaturwerke aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, namentlich eine Bibel (Cotton. Nero. C. IV.), und ein reich mit sehr eleganten Initialen geschmücktes Psalterium (Regia I. D. X.), beide im brittischen Museum zu London, und der Kommentar des h. Hieronymus über den Propheten Jesaias in der bodleyanischen Bibliothek zu Oxford, von etwa 1170, wo aber der Maler Hugo (denn er hat sich darin porträtirt und genannt) einen ungewöhnlichen Sinn für Formenschönheit entwickelt *). Später finden wir dann die Guaschmalerei vollständig ausgebildet und mit einer Schönheit und Mannigfaltigkeit der Farben, wie bei keiner anderen Nation, freilich aber nun auch mit mehr schematischer Zeichnung und mit geistlosen und lahmen Motiven. Beispiele dieser Kunstrichtung sind ein Psalter des brittischen Museums (Arundel, Nro. 157), etwa um 1210, wo die Schwäche des geistigen Theils der Arbeit mit der geschmackvollen Farbenbehandlung auffallend contrastirt, und die etwas spätere Bibel in der Bibliothek des Arsenals zu Paris, in der sich ein Laie Manerius aus Canterbury als Schreiber nennt **). In einem schon gegen 1250 geschriebenen Psalter des brittischen Museums (Landsdown, Nro. 420) interessirt uns, bei starker Roh-

*) Waagen, Treasures of Art. Vol. I, p. 147, 149, 153. Vol. III, p. 91.

**) Waagen, K. und Kw. in England und Frankreich III, 288.

heit der Zeichnung und grosser Schönheit der Farben, das frühe Hervortreten des humoristischen Elements. So enthält von zwei gegenüberstehenden Initialen die eine den singenden und von einem Violinspieler begleiteten König David, die andere aber ein Concert, in welchem Esel, Ochse, Hase, Schwein, Ziegenbock und andere Thiere verschiedene, mit bizarrer Absicht ausgewählte Instrumente spielen.

Die ausgezeichnetesten Leistungen englischer Miniaturmalerei finden wir endlich in zwei Manuscripten des brittischen Museums, beide mit Schriften des bekannten englischen Historikers Mathaeus Parisiensis. Das eine, das grössere Geschichtswerk des von 1241 bis 1259 arbeitenden Mönches und zwar vielleicht in eigenhändiger Schrift (Mss. Regia, 14, C. VII), enthält ausser anderen Malereien ein grosses Blatt, auf welchem der Verfasser selbst nebst der von ihm angebeteten Jungfrau dargestellt ist, zwar nur in leicht colorirter Federzeichnung, aber von grosser Schönheit und edler Bildung der Jungfrau und des sie liebkosenden Kindes. In der zweiten Handschrift (Cott. Nero, D. I) sind die kleineren Werke des Mathaeus von überaus lebendigen Federzeichnungen historischen Inhalts begleitet, während eine, die ganze Folioseite einnehmende Gestalt Christi als Weltrichter, obgleich nur mit der Feder gezeichnet und leicht illuminirt, von so würdiger Auffassung, Haltung und Gewandbehandlung ist, dass sie an italienische Kunst erinnert. Der Urheber des Bildes nennt sich darauf als frater Wilhelmus, von Geburt ein Engländer, aber zweiter Genosse des heil. Franciscus, so dass es nicht unwahrscheinlich ist, dass italienische Vorbilder auf seinen Geschmack eingewirkt haben.

Einigen Einfluss auf diese Blüthe der englischen Miniaturmalerei, namentlich auf die Ausbildung des Farben-

sinnes, können wir der Kunstliebe des Königs Heinrich's III. (1216 — 1272) zuschreiben, der, wie wir weiter unten sehen werden, die Plastik und noch mehr die Wandmalerei vielfach beschäftigte, und auch die Miniaturmalerei nicht vergass, wie wir denn namentlich wissen, dass er für die Kapelle zu Windsor schöne Antiphonarien bestellte*).

Die Wandmalerei stand in dieser Epoche der Miniaturmalerei noch sehr nahe; sie unterschieden sich in der That nur durch die Dimensionen. Selbst die Technik war fast dieselbe; auch jene gab nur eine Zeichnung in schwarzen Umrissen auf einfarbigem Hintergrunde mit Lokalfarben und geringer Schattirung; auch sie arbeitete mit Wasserfarben, vielleicht mit einem Zusatze von Leim, auf trockenem Grunde. Die Frescomalerei war noch unbekannt. Nicht minder glich sich die geistige Aufgabe; das Belehrende oder Erbauliche war die Hauptsache, und die Malerei gab an den Wänden ebenso wie in den Büchern meist nur eine Uebersetzung gewisser Texteswortе. Ohne Zweifel war daher auch die Miniatur die Schule der Wandmaler. Die Ausschmückung der Kirchen mit heiligen Gestalten war noch nicht ein schwer zu erlangender kostbarer Schmuck, sondern ein Erforderniss, auf das man nur bei höchster Dürftigkeit verzichtete und dem man mit den bereiten Mitteln ohne ängstliche Kritik genügte. Gewiss wurde daher oft der bewährteste der Miniaturmaler ohne Weiteres auf das Gerüste berufen.

Allein aus der Sache selbst ergaben sich doch wichtige Unterschiede. Die dilettantische Keckheit, mit welcher die Miniatoren ihr noch unsicheres Naturgefühl auszusprechen wagten, die dramatische Lebendigkeit, welche sie ihren

*) Pauli, Geschichte von England, III, S. 855.

Zeichnungen zu geben wussten, die phantastischen und humoristischen Aeusserungen, welche sie sich erlaubten, waren hier ausgeschlossen; die Grösse der Gestalten, die Heiligkeit der Räume, die Verbindung mit der Architektur nöthigten zu grösserem Ernste und zu einer einfacheren mehr statuarischen Haltung. Indessen auch so war die Malerei vermöge ihrer leichteren Mittel und ihrer loseren Verbindung mit der Architektur nicht so gebunden wie die Sculptur, und konnte eher als diese der Empfindung Raum geben und die typische Strenge der Gestalten mildern und beleben. Sie erlangte auf diesem Wege wirklich bedeutende Erfolge.

Vor Allem können wir dies von Deutschland rühmen, wenigstens sind hier die meisten und bedeutendsten Ueberreste aufgefunden. Der rasche Fortschritt des gothischen Styles entzog der französischen Malerei die ihr nothwendigen Wandflächen, während in Deutschland das lange Beharren bei den romanischen Formen entweder schon eine Folge der malerischen Neigung oder doch ein dieser Kunst günstiger Umstand war, indem es ihre Ausbildung in eine Zeit reiferen Stylgefühls hinein verlängerte. Die Zahl solcher Wandmalereien muss in Deutschland überaus gross gewesen sein; fast in allen alten Kirchen, wo man die spätere Tünche zu entfernen versucht hat, sind wenigstens Spuren derselben zum Vorschein gekommen.

Sehr bedeutend sind schon die, welche in der früher erwähnten Kirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn, und zwar in der unteren Kirche, aufgefunden und, da sie sich nur über den ursprünglichen Theil der Anlage, der die Gestalt eines griechischen Kreuzes hatte, nicht über die westliche Verlängerung erstrecken, nach der uns bekannten Geschichte des Monumentes vor dem Tode des Stifters,

also in den Jahren von 1151 bis 1156, entstanden sein müssen. Dem entspricht auch ihr Styl völlig. Die Chornische enthält, wie die nur undeutlich erkennbaren Umrisse errathen lassen, oben Christus in der Glorie, unten die vier Evangelisten; die nördliche Halbkuppel wahrscheinlich die Himmelfahrt. In dem besser erhaltenen südlichen Kreuzarme zeigt die Halbkuppel die Transfiguration, das daran stossende Kreuzgewölbe aber eine bis jetzt noch nicht erklärte sehr interessante Darstellung. In jedem der vier Felder ragen nämlich aus einer eine Stadt andeutenden Architektur männliche, prophetenartige Gestalten hervor, der eine zwischen aufschlagenden Flammen, zwei andere mit Schwertern bewaffnet, im vierten Felde aber zwei, welche durch ein aus einer Wolke gegen sie geschwungenes Schwert bedroht sind. In der westlichen Halbkuppel, also am damaligen Ausgange aus dem Gebäude, erkennt man die Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel, neben der jedoch ein anderes noch nicht aufgedecktes Bild Raum hat. An den vier, das mittlere Gewölbe einschliessenden Gurtbögen ist die Unterseite an dem nach Osten gelegenen mit fünf Medaillons, deren eines das Brustbild eines stattlichen Ritters enthält, an den drei anderen mit Rankengewinden verziert, in denen man wieder städtische Architekturen erkennt. Der Styl dieser Gemälde ist sehr imponirend, die Figuren sind von strenger, noch byzantinisirender Zeichnung, die Gewänder mit Faltenstrichen überhäuft, die Rankengewinde vom schönsten Schwunge der Linien. Der häufig vorkommende Mäander zeigt noch das Vorherrschen antiker Form, während die durch den typisch gehaltenen Christus aus dem Tempel verjagten Handelsleute in ihren heftigen, karikirten Bewegungen schon eine naturalistische Regung zeigen. Der Farbenton ist dunkel, die Hintergründe sind blau mit grüner Ein-

rahmung, auch in den Arabesken diese beiden Farben vorherrschend *).

Noch wichtiger sind die bereits vor einer Reihe von Jahren von der Uebertünchung befreiten, wohlerhaltenen Deckengemälde im Kapitelsaale des Klosters zu Brauweiler, unfern von Köln. Der Saal ist von sechs, durch zwei Säulen getragenen und so in zwei Reihen getheilten Kreuzgewölben bedeckt, deren Kappen die Gemälde enthalten. Auf dem mittleren Gewölbe der zweiten, hinteren Reihe, dem Eintretenden gerade gegenüber, sieht man das Brustbild des Erlösers in kolossaler Dimension mit aufgehobener segnender Rechten, umgeben von Propheten und kriegerischen Helden. Auf den fünf anderen Gewölben erkennt man Einsiedler, Märtyrer verschiedener Art, kämpfende Helden und eine Reihe anderer Scenen, welche dem oberflächlichen Beschauer kaum zusammenzugehören scheinen, dennoch aber einen sehr bestimmten Zusammenhang haben **). Das Ganze bildet nämlich eine Predigt von der Kraft des Glaubens zur Ueberwindung der Welt, und zwar nach Anleitung einer bestimmten Schriftstelle, des eilften Kapitels im Hebräerbriefe. Der Maler folgt fast Wort für Wort seinem inhaltschweren Texte, und hat sich aus dem ganzen Schatze legendarischer Ueberlieferung die Belege für denselben gesucht. Da sieht man zunächst auf zwei Gewölben solche, welche durch den Glauben gesiegt haben; dann Magdalena und den guten Schächer, welche „Ver-

*) Vgl. Andreas Simons, die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf, 1846, und in dem Jahrb. der rhein. Alterthumsfreunde Heft X, welcher jedoch nur das von ihm entdeckte Bild der Vertreibung kannte, während die übrigen erst später durch Herrn Hohe aufgedeckt sind, der nach neuester Mittheilung (D. Kunstblatt 1855, S. 355) auch in der oberen Kirche die Spuren von Malereien gefunden hat.

**) Wir verdanken die Erklärung dem Scharfsinne A. Reichensperger's, der sie in den Jahrbüchern der rheinischen Alterthumsfreunde Band XI (1847) bekannt gemacht hat.

heissungen erlanget“ (v. 33); Daniel und die h. Thekla, welche „der Löwen Rachen verstopfet“; Cyprian, den wunderthätigen Magus, und Justina, welche „des Feuers Kraft ausgelöscht“ (v. 34); den h. Aemilian, welcher „des Schwertes Schärfe entronnen“, indem das Schwert der Legende zufolge durch ein Wunder sich in der Hand des Henkers zurückbog; den König Ezechias, welcher durch seinen Glauben und Jesaias Fürbitte noch Lebenserhaltung erlangt, und mithin „kräftig wird aus der Schwachheit“; Simson mit dem Eselskinnbacken, der „stark geworden im Streite“, und einen anderen alttestamentarischen Helden, welcher „der Fremden Heere darniedergelegt“. Dann folgen auf zwei anderen Gewölben die Märtyrer, welche für den Glauben muthig geduldet haben, der h. Simeon, der gekreuzigt, der h. Hippolyt, der von Pferden geschleift wurde, und andere, welche „sich haben lassen zerschlagen, auf dass sie eine bessere Auferstehung erlangten“ (v. 35). Petrus, welcher „Bande und Gefängniss erlitt“ (v. 36), Stephanus und der Prophet Jesaias, welche „gesteiniget und zersäget“ sind (v. 37), Hiob, der „umhergegangen in Schafpelzen und Ziegenfellen, mit Mangel, mit Trübsal und Ungemach“. Das fünfte Gewölbe endlich enthält die, „deren die Welt nicht werth war, die umhergeirrt in Wüsten, auf Bergen und in den Klüften und Löchern der Erde“, die Anachoreten, welche als vollkommenste, die ganze Welt überwindende Sieger ausführlicher behandelt sind. Selbst die, vielleicht malerisch weniger günstige Menge der dargestellten Glaubenshelden entspricht dem Texte; es ist die „Wolke von Zeugen“, welche sich um den Erlöser als Anfänger und Vollender des Glaubens sammelt. Schon diese Anordnung ist also wieder ein höchst merkwürdiges Beispiel der mittelalterlichen Auffassung, wir sehen, die Künstler rechneten auch bei den

Wandmalereien nicht auf momentane Wirkung, sie verlangten sinnende Betrachtung, sie setzten einen Text voraus, den der Beschauer mitbringen oder ablesen und unter ihrer Führung langsam durchdenken sollte. Die Anordnung unterscheidet sich aber von späteren Compositionen durch ihre Einfachheit; sie ist nur schriftgemäss, ruhig forterzählend, nicht nach scholastisch-architektonischen Gegensätzen gegliedert. Eben so wenig bemerkt man den Hang zum Phantastischen und Ungeheuerlichen, oder die naturalistische Naivetät der Miniaturen. Der Künstler ist durchaus ernst und seiner Aufgabe auf geradestem Wege folgend. Die Raumvertheilung ist ihm nicht überall geglückt; die einzelnen Compositionen sind oft ziemlich ungeschickt in die freilich unbequemen dreieckigen Felder der Gewölbkappen gedrängt. Aber die Zeichnung ist fest, verständig und durch ihre Einfachheit grossartig, das Nackte zwar steif und mager, aber keinesweges schematisch; die Gewänder sind faltenreich, doch ohne Ueberladung, die Bewegungen lebendig und sprechend. Die Verhältnisse sind nicht übermässig lang, die Gesichter haben wohl das mehr zugespitzte Oval bei breiterem Oberkopfe, aber doch nicht die charakteristisch hervorstehenden Backenknochen des byzantinischen Styles; überhaupt ist ein eigentlich byzantinischer Einfluss nicht bemerkbar *). Wohl aber zeigen die knappe, lakonische Weise des Ausdrucks, die oft reliefartige Anordnung, die Gewandmotive, noch Ueberreste antiker Tradition. Die Gestalt des Simson ist fast die eines antiken Heros und die Gruppe des von den Rossen geschleiften Märtyrers Hippolyt könnte, mit Ausnahme der steifen Ge-

*) Reichensperger glaubt an der aufgehobenen Hand des Erlösers den griechischen Ritus des Segnens zu erkennen; mir scheint auch hier die gewöhnliche lateinische Form beabsichtigt und nur durch eine ungeschickte Verkürzung undeutlich geworden zu sein.

stalt des Heiligen selbst, von einem, den Sohn des Theseus darstellenden Bildwerke abstammen. Ueber die Entstehungszeit dieser Malereien besitzen wir keine Nachricht; die Architektur des Saales deutet auf die letzten Decennien des zwölften Jahrhunderts, und der Styl der Malereien entspricht dieser Zeit sehr wohl.

Neuerlichst (1855) hat man auch in der Chornische der Kirche desselben Klosters sehr bedeutende Wandgemälde gefunden und aufgedeckt, deren Erwähnung ich hier anschliessen will. In der Halbkuppel der Nische sieht man Christi kolossale Gestalt in der Glorie auf einem Throne sitzend, zwischen den Zeichen der vier Evangelisten, darunter kniend in kleiner Dimension einen Abt mit dem Bischofsstabe und einen Mönch, wahrscheinlich der Stifter und der Maler, zu beiden Seiten in ganzer Gestalt je drei Heilige. Das Ganze ist von Arabeskenstreifen eingerahmt, welche sich den Fenstern und den dieselben verbindenden kleineren Nischen anschliessen und mit Medaillons von geflügelten Engeln ausgestattet sind. Weiter unten sieht man noch zehn alttestamentarische Figuren als Kniestücke unter spitzen Kleeblattbögen, mit Spruchbändern und mit dem Zeigefinger der erhobenen Rechten nach oben weisend, in sehr mannigfaltigen, durch die Rundung der Chornische motivirten Wendungen. Die eine dieser Figuren ist als Sapientia bezeichnet. Dem Styl nach ist die Arbeit jünger als die des Kapitelsaales. Die Figuren, namentlich die Heiligen neben der Glorie, sind übermässig lang, mit kleinen Köpfen und dünnen Armen, die Gesichter haben ein gefälliges Oval und nicht sehr grosse Augen. Die durchweg langen Haare fallen in der im dreizehnten Jahrhundert üblichen wellenförmigen Weise herab. Der Wurf des Mantels ist bei allen Gestalten charakteristisch verschieden und erinnert schon an die Plastik der gothischen

Schule. Die Falten sind mässig und dem Körperbau wohl entsprechend. Besonders die Gestalt Christi ist in jeder Weise würdig und imponirend, gerade aufblickend, ruhig und noch an den Mosaikentypus erinnernd, und das Ganze macht durch die geschickte Benutzung des Raumes und den ernsten Ausdruck der Gestalten eine grossartige und befriedigende Wirkung. Der Grund der oberen Darstellung ist blau mit goldenen Sternen, in den Einfassungen herrscht die grüne Farbe, doch kommt auch schon das Mennigroth, das erst in der Zeit des gothischen Styles beliebt wurde, in den Gewändern und Randverzierungen häufig vor. An der Lehne des Sessels steigen Spitzen empor, welche den Fialen gleichen, und die Epheublätter, von welchen die Rauten und Medaillons der Einrahmung durchzogen sind, erinnern an gothische Behandlung. Wir dürfen daher die Entstehungszeit wohl erst in die zweite Hälfte des Jahrhunderts setzen, wo die gothische Architektur schon einigen Einfluss auf die Malerei hatte *).

Ausser diesen bedeutenden Werken finden sich in den Rheinlanden noch vielfache, wenn auch an sich geringe Spuren der ehemals vollständigen Uebermalung von Kapellen und ganzen Kirchen aus dieser Epoche **). So in Köln in den Krypten von St. Maria im Kapitol und St. Gereon, in einer Nebenkapelle an St. Severin und am Triumphbogen in St. Ursula. In der kleinen achteckigen Taufkapelle von St. Gereon in Köln ist sogar die vollständige, sehr geschickt der unregelmässigen Architektur angepasste Uebermalung aufgedeckt; einzelne Heilige, Helena, Catharina, Laurentius, Stephanus und ein Engel von

*) Auch diese Malereien hat Herr Hohe aufgedeckt. Ausser seinen Nachrichten im deutschen Kunstblatt 1855, S. 326 und 355, habe ich die mir gütigst mitgetheilte Zeichnung benutzen können.

**) Vgl. Kugler, kl. Schr. II, 283.

schlichter, aber sehr edler Haltung, mit geradliniger Gewandung, an den Mänteln noch mit ziemlich gehäuften Falten. Sie werden bald nach der Beendigung der Kapelle selbst im Jahre 1227 ausgeführt sein. Auch St. Cunibert war ganz übermalt; die noch erhaltenen überlebensgrossen statuarischen Gestalten mehrerer Heiligen im reichen bischöflichen Ornat zeigen eine feste Zeichnung mit freiem lebendigen Faltenwurf und gehören etwa der Zeit um 1270 an. Zu den Wandmalereien dürfen wir auch die zehn auf einzelne Schiefertafeln gemalten Apostel in St. Ursula zu Köln rechnen, welche zufolge der auf einer derselben befindlichen Inschrift im Jahre 1224 ausgeführt sind und höchst wahrscheinlich zur Bekleidung der Brüstung des Orgelchores, mithin zu architektonischer Verwendung bestimmt waren. Die Köpfe sind später übermalt, die Verhältnisse der Figuren breit und kurz, die Gewandung aber, wie immer nur colorirte Zeichnung ohne Schatten, ist ziemlich stylvoll und würdig. Ausserhalb Köln sind nur in St. Castor zu Coblenz eine Verkündigung und mehrere Köpfe, in roherer Zeichnung aber mit weiss aufgesetzten Lichtern, im Dome zu Worms mehrere Figuren, darunter eine Madonna von kolossaler Grösse, erhalten.

Nächst den Rheinlanden hat Westphalen die bedeutendsten Wandgemälde aufzuweisen *), sämmtlich erst in neuester Zeit aufgedeckt. Die ältesten derselben scheinen die im Chore und in den Seitennischen des Patroklus-Münsters in Soest zu sein; sie werden als überaus grossartig, dem Mosaikentypus entsprechend geschildert und gehören ohne Zweifel noch dem zwölften Jahrhundert an.

*) Vgl. W. Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westphalen, Leipzig 1853, S. 321 ff. Der Verfasser selbst hat durch die Entdeckung mehrerer dieser Wandgemälde die Reihe der späteren Nachforschungen eröffnet.

In der Halbkuppel Christus auf einem in Stuck ausgeführten Throne, von einem riesigen, mandelförmigen Nimbus umgeben, mit den Zeichen der Evangelisten; darunter kolossale Figuren von 15 bis 16 Fuss Länge, wo denn die volle Beherrschung der Form bei so gewaltigen Dimensionen ein wichtiges Zeugniss für die Technik dieser Zeit giebt. Weiter entwickelt sind die Malereien in der zu demselben Stifte gehörenden, aber allein stehenden St. Nicolauskapelle *). In der Halbkuppel des Chores der thronende Heiland mit den vier Evangelisten, darunter, zwischen und in den Fensterlaibungen der Nische und an der daran stossenden nördlichen Wand, die zwölf Apostel, an der südlichen dagegen der h. Nicolaus von Engeln und verehrenden Personen kleinerer Dimension umgeben. Die Apostel stehen jeder in einer gemalten kuppelförmigen oder mit einem Kleeblattbogen gedeckten Nische, welche oberhalb von Thürmchen geschlossen ist, aus denen kleine bartlose und also weibliche oder jugendliche Gestalten in halber Figur heraustreten. Sie sind ungeflügelt, doch mit dem Heiligenscheine, führen Reichsapfel, Scepter, Kelch oder Palmzweig in der Hand, und sollen daher Engel oder Tugenden darstellen. Die Ausführung besteht wieder nur in colorirter Zeichnung, ohne Spur von Schattirung, mit Vergoldung an den Nimben und einzelnen Ornamenten. Die Zeichnung ist sehr eigenthümlich. Die Hauptfiguren, sämmtlich ganz von vorn dargestellt, ihre unter den Gewändern hervorsehenden Füsse etwas auseinander gerückt, erscheinen fast wie schwebend. Das Oval des Gesichtes ist unten fein zugespitzt, die Augen sind nicht zu gross, die Haare freiwallend, noch ohne die spätere conventionelle

*) Abbildungen einiger Figuren aus dieser Kapelle bei Lübke a. a. O. Taf. 29, und einer grösseren Zahl im Organ für christliche Kunst 1851 zu Nro. 9 ff.

Wellenlinie. Der Umriss des Körpers, dem sich die Gewandung eng anschliesst, bildet eine weiche Biegung, die Gewänder, gut fallend und dem Körper entsprechend, sind in viele Falten gebrochen, und haben nach unten zu etwas Flatterndes. Einigemal ist diese Häufung der Falten, besonders wo die geringe Kenntniss des Körperbaues den Maler auf Abwege führte, unschön und überladen, im Ganzen geben aber diese weichen, ich möchte sagen ätherischen Formen den Gestalten einen grossen Reiz. Der Künstler liebt das Jugendliche, unter den Aposteln sind mehrere bartlos, aber auch sonst ist er bestrebt gewesen, ihnen sowohl in den Köpfen als in den Gewandmotiven Mannigfaltigkeit und Individualität zu geben. Besonders sind die Engelköpfchen über den Aposteln mit dem schön geschwungenen Fall ihres Lockenhaares überaus zart und reizend. Offenbar ist die Arbeit um einige Decennien jünger als die des Kapitelsaales, aber etwas älter als die der Chornische von Brauweiler. Schon bei den Miniaturen konnten wir wahrnehmen, und bei den Sculpturen, namentlich der Grabmonumente, werden wir diese Wahrnehmung bestätigt finden, dass in Deutschland zwischen der byzantinisirenden Behandlung im Anfange der Epoche und der geradlinigen, statuarischen Haltung, welche unter dem Einflusse der gothischen Architektur aufkam, eine Zeitlang ein Geschmack an bewegteren Formen, an mehr rundlichen Linien und flatternden Gewändern herrschte. Dieser Uebergangszeit gehören auch diese Malereien an, nur dass sie eine der schönsten Leistungen derselben sind. Nach einer urkundlichen Notiz haben Dechant und Kapitel des Patroklusstiftes im Jahre 1231 einem Maler Everwin ein Haus vergeben; es ist daher nicht unmöglich, dass dieser Maler, der hiernach mit dem Stifte in Verbindung stand, auch der Meister dieser Kapelle gewesen.

Dass diese Schule nicht auf Soest beschränkt war, ergeben die nicht minder bedeutenden Wandmalereien in der Dorfkirche zu Methler bei Dortmund. Wahrscheinlich waren die Wände der ganzen, aus drei ungefähr gleichhohen Schiffen von je zwei Kreuzgewölben bestehenden Kirche mit Malereien bedeckt, indessen haben nur die des Chores und der die beiden Seitenschiffe abschliessenden Seitennischen aufgedeckt werden können. Die letzten haben nur je eine Figur oder Gruppe, die eine St. Johannes den Täufer mit dem Lamme, die andere einen Localheiligen mit Schutzflehenden. In dem quadratisch gestellten Chorraume waren dagegen die Gewölbkappen ebenso wie die drei Wände bemalt. Am Gewölbe sieht man Christus in der Glorie von Engeln getragen, St. Johannes, den Lieblingsjünger des Herrn, und zwei andere Heilige; an den Wänden sind die Malereien um das Fenster jeder Wand in zwei Reihen gruppirt. Die untere enthält die Apostel, paarweise zusammengestellt; die obere auf der östlichen Wand die Verkündigung, der Engel durch das Fenster von der Jungfrau getrennt, auf den anderen Wänden einzelne Heilige. In technischer Beziehung sehen wir hier insofern einen Fortschritt, als die Köpfe und Gewänder mit dunkleren Tönen derselben Farbe schattirt sind; an der Zeichnung vermissen wir das feine Schönheitsgefühl der Nicolaikapelle in Soest; die Umrisslinien sind gröber, die Augen grösser, die Bewegungen eckig und gewaltsam, der Faltenwurf von kleinlichen Brüchen. Dagegen übertrifft der Maler jenen älteren Kunstgenossen in der Mannigfaltigkeit der künstlerischen Motive und in der Bedeutsamkeit der Köpfe. Der Engel der Verkündigung, welcher mit fliegendem Gewande und ausgebreiteten Flügeln seinen Eifer in der Ausführung des göttlichen Befehls ausdrückt und den Raum an der Seite des Fensters sehr geschickt

ausfüllt, die Jungfrau, die mit prachtvollem Purpurgewande bekleidet die offenen Hände erschrocken oder in demüthiger Abwehr vorstreckt, sind gelungene Gestalten; St. Johannes der Evangelist, mit edler Gesichtslinie, grossen, dunklen Augen, hochgeschwungenen Brauen und fliegenden Locken, ist eine wirklich überraschende Conception. Uebrigens waren auch die Gewölbgurten, Gesimse und Fenstereinfassungen und die untere Arcatur bemalt, die Nimben mit ihren Mustern in dem weichen Stuck vertieft eingedrückt, sie sowie die Diademe, Säume und Verzierungen der Gewänder reich vergoldet, so dass man über die Pracht dieser Ausstattung einer blossen Dorfkirche im hohen Grade erstaunen muss. Die Kirche selbst stammt erst aus dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, die Malereien werden daher um die Mitte desselben ausgeführt sein.

Dem künstlerischen Werthe nach untergeordnet, aber seines Inhaltes wegen merkwürdig, ist ein grosses, aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts stammendes Wandgemälde im Nordarme des westlichen Kreuzschiffes des Domes zu Münster *). Es hat nämlich mehr eine politische als religiöse Bedeutung, indem es die Unterwerfung der Friesen unter die Landeshoheit des Bischofs von Münster, der hier durch den h. Paulus als Patron des Domstiftes repräsentirt wird, darstellt, und ist durch das Kostüm der darauf abgebildeten friesischen Landleute und durch die Gegenstände, welche sie als Tribut darbringen, interessant.

Ausserdem finden sich noch in vielen Kirchen Westphalens, selbst in übrigens schmucklosen Dorfkirchen **), grössere oder geringere malerische Ueberreste, welche, obgleich meistens nur von handwerksmässiger Ausführung,

*) Vgl. Kunstblatt 1843, S. 123.

**) Die Aufzählung bei Lübke a. a. O. S. 333.

doch zeigen, wie verbreitet das Bedürfniss malerischen Schmuckes hier war.

In den sächsischen Gegenden sind in der Krypta der Stiftskirche zu Quedlinburg nur geringe Spuren des ehemaligen reichen malerischen Schmuckes erhalten, welche auf historische Compositionen apokalyptischen Inhaltes schliessen lassen. In der Klosterkirche Neuwerk zu Goslar enthält die Halbkuppel der Chornische die Gestalt der Himmelskönigin, thronend mit Krone und Scepter, das bekleidete Kind auf dem Schoosse, von sieben Tauben, den Gaben des heiligen Geistes, umgeben; daneben Petrus und Paulus und zwei knieende Donatare. Der Kopf der Jungfrau ist nicht ohne Würde, die Gewandung noch mit vielen Strichen ausgeführt, aber doch grosse Formen andeutend, das Ganze, wahrscheinlich bald nach Vollendung der Kirche um 1200 ausgeführt*), nicht ohne Grossartigkeit. Viel umfassender waren die Wandgemälde der Liebfrauenkirche zu Halberstadt**). Die ältesten derselben sind die der sogenannten Capella sub claustro, einer abgesonderten Kapelle neben dem Chore, Maria mit dem Kinde stehend im blauen Kleide und Purpurmantel, neben ihr vier Apostel, diese in weissen Untergewändern und verschiedenfarbigen Mänteln. Die gerade, ziemlich steife Haltung der Figuren, die prachtvollen, zierlich gelegten Gewänder, die Farbenwahl und ein Mäander in der Einfassung deuten auf eine frühe Entstehung, etwa gegen Ende des zwölften Jahrhunderts. Jüngeren und vollendeteren Styles waren die Gemälde der Kirche selbst, welche wir jedoch seit der im Jahre 1845 erfolgten Restauration des Gebäudes nur noch

*) Ohne Zweifel sind die Donatare des Gemäldes auch die Gründer der Kirche, welche wahrscheinlich (s. oben S. 335) um 1200 lebten.

**) Vgl. die ausführliche Beschreibung v. Quast's, der diese Bilder noch vor der Restauration sah, im Tüb. Kunstbl. 1845, S. 222.

in modernen, wenn auch mit Hülfe von Durchzeichnungen gefertigten Nachbildungen besitzen. Die Chornische war vollständig ausgemalt; in der Halbkuppel die Jungfrau mit dem Kinde thronend zwischen je drei Heiligen; darunter zwischen und neben den drei rundbogigen Fenstern vier Heilige. Alle diese Figuren hatten jedoch mehrfache, auf einander gelegte Uebermalungen, die letzte noch im fünfzehnten Jahrhundert, erhalten, während nur die darunter befindlichen vier Rundbilder, historischen, aber nicht mehr erkennbaren Inhalts, unberührt geblieben waren. In den übrigen Theilen der Kirche waren die Gemälde nur zwischen den Oberlichtern angebracht und zwar, wie sich aus der Verbindung des Rankenornamentes mit dem an den Gewölben ergab, erst nachdem diese statt der bisherigen Holzdecken eingefügt waren, was wahrscheinlich von 1274 bis 1284 geschah, da damals, wie Ablassbriefe dieser Zeit ergeben, ein bedeutender Bau stattfand. Auf einem unter den Fenstern fortlaufenden, mit romanischem Blattwerk verzierten Bande stehen zwischen den auf die Ecke der Fenster und als Einfassung derselben gemalten Säulen einzelne Gestalten, im Langhause die kleinen, im Vorchore die vier grossen Propheten. Der Beschauer gelangte also zwischen den Sehern, welche die Jungfrau vorherverkündigten, zu ihrer Herrlichkeit, welche von christlichen Heiligen gefeiert wird. Von der Regel, stets eine einzelne, ganze Figur zu geben, machen nur die westlichsten Fensterpfeiler eine Ausnahme, indem hier je zwei Halbfiguren über einander stehen, und zwar Salomon über der Königin des Morgenlandes (Regina Austriae), David über einer weiblichen, nur durch ihre Locken geschmückten Gestalt, welche die Inschrift als Ecclesia bezeichnet. Die Beziehung auf die Jungfrau ist freilich bei der Königin von Saba nicht so klar als bei der von dem Sänger der Psalmen

vorausgeschauten Kirche, offenbar liegt aber die Absicht zum Grunde, dem weiblichen Element, welches am Ziele der Prophetenreihe erscheinen sollte, schon hier einen Ausdruck zu geben, das Ende am Anfange schon malerisch anklingen zu lassen. Die Propheten erscheinen als ernste, würdige, meistens bärtige Männer, fast alle in ruhiger Haltung, doch auch einige in lebhaftem Vorschreiten, mit stets veränderten Motiven der Stellung und des Faltenwurfes, dessen Bedeutsamkeit und Schönheit bewundernswürdig ist. Nur eine der Gestalten hat nicht die langen, weiten, feierlichen Gewänder der übrigen, sondern enganschliessende, bis zu den Fussspitzen hinabreichende, mit goldenen Stickereien verzierte Beinkleider, einen kurzen, über der Hüfte gegürteten Rock, der sich über dem Schenkel des zurücktretenden rechten Beines öffnet, und einen goldgesäumten Mantel von gleicher Länge, das Haupt mit einer niederen Tiara bedeckt. Es ist der Prophet Daniel und seine Tracht, ganz wie an der goldenen Pforte in Freiberg, ein Nachklang der sogenannten phrygischen, also eine antike Reminiscenz, aber in einer dem Geschmacke ritterlicher Eleganz angemessenen Auffassung. Durchweg zeigen also diese Malereien in der stylvollen, ruhigen Haltung der Figuren, in den einfachen und statuarisch geradlinigen Umrisslinien schon einen Einfluss des gothischen Styles, zugleich aber den feinen Schönheitssinn der sächsischen Schule und Spuren antiker Tradition, welche diese, wie wir es auch in der Sculptur finden werden, länger als irgend eine andere bewahrte.

Deutlicher und in anderer Weise bemerken wir den Einfluss des gothischen Styles in den gekrönten Gestalten, welche je eine auf jedem Pfeiler der Klosterkirche zu Memleben, Männer an der Nord- und Frauen an der Südseite, unmittelbar auf den Stein, ohne Bewurf gemalt

sind *). Das etwas vollere Oval des Gesichtes, die schlanken Taillen, die geraden Faltenlinien, die ganze ritterliche Haltung, endlich auch die Lilien auf den Kronen und selbst die sparsamen Ueberreste der Ornamente am Fusse der Bildfelder lassen keinen Zweifel, dass auch sie erst nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sind. Wahrscheinlich sollen sie fürstliche Personen, Wohlthäter des Klosters darstellen, bei denen das neue Element ritterlichen Anstandes stärker als bei heiligen Gestalten hervortrat.

Etwas älter wird ein anderes, bedeutenderes Werk dieser Gegenden sein, die Malerei an der Balkendecke der St. Michaelskirche zu Hildesheim, merkwürdig auch als das einzige erhaltene grössere Beispiel dieses den Nachrichten zufolge so oft angewendeten prachtvollen Schmuckes. Sie besteht aus drei neben einander herlaufenden Reihen, in den beiden äusseren zwischen romanischen Rankengewinden Propheten und Patriarchen, welche die Geburt des Heilandes verkündigten oder vorbildlich andeuteten, in der mittleren den Stammbaum der Jungfrau, Adam und Eva, Abraham, David und andere Könige, zuletzt die Jungfrau selbst. Die Farbe ist überaus schön und reich und doch wieder nicht bunt, die Zeichnung fest und schon mit den geradlinigen Umrissen und breiten Formen, welche auf einen entfernten Einfluss des gothischen Styles hindeuten, die Arbeit wird daher etwa gegen die Mitte des Jahrhunderts ausgeführt sein**).

*) Abbildungen bei Puttrich, II. Abth., Bd. I, und in Kugler's kl. Schr. I, 177.

**) Die beabsichtigte und höchst wünschenswerthe Publikation des bedeutenden Werkes ist unterblieben, und auch ich berichte nur, wie Kugler Gesch. der Malerei 2. Ausg. I, 150, nach einer schon verbleichenden Erinnerung. Ein anderes kleineres Deckengemälde fand Passavant in einem Saale des Hospitals zu Gent, der 1228 erbaut ist; es stellt Christus und die Jungfrau nebst Engeln dar, und ist von roher, den Tafelbildern in St. Ursula in Köln ähnlicher Zeichnung. Tüb. Kunstbl. 1843, Nro. 54.

Hieran mag sich die Erwähnung einer andern, wenigstens der Wandmalerei verwandten Arbeit anschliessen, welche in noch höherem Grade wie jenes Deckengemälde einzig in ihrer Art ist. Im Klosterhofe des Domes zu Magdeburg sieht man nämlich an den oberen Stockwerken des Kreuzganges mehrere Figuren, Kaiser Otto zwischen seinen Gemahlinnen Adelheid und Edith thronend, nebst dem 1012 verstorbenen Magdeburger Erzbischof Waldhard, und zwar in blosser Umrisszeichnung in den Mörtelbewurf eingeritzt *). Der Styl der Zeichnung deutet auf das dreizehnte Jahrhundert. Die Art der Ausführung gestattete allerdings keine feineren Züge, aber sie zeigt die Handfestigkeit, den Muth und die bildnerische Lust dieses Jahrhunderts, welches alle Mittel und jede Stelle benutzte und überall keine nackten Wände duldete.

Das grösseste Werk deutscher Wandmalerei ist im Dome zu Braunschweig gefunden **). Wahrscheinlich war die ganze Kirche bemalt, da man auch an einzelnen Pfeilern des Langhauses Gestalten oder Farbenspuren wahrnimmt; jedenfalls war der ganze östliche Theil der Kirche mit Malereien geschmückt, leider aber sind die der Chornische bei der im Jahre 1845 nothwendig gewordenen Erneuerung ihres Gewölbes unerkannt zu Grunde gegangen, und im nördlichen Kreuzflügel nur einzelne Fragmente erhalten, welche schon einer späteren Restauration anzugehören scheinen. Nur die Gemälde des Chorquadrates vor der Nische, des Gewölbes über der Vierung und des südlichen Kreuzarmes sind glücklich von der Tünche befreit. Wir finden hier nicht, wie in den meisten bisher betrachteten

*) Rosenthal, Dom zu Magdeburg, Lief. 5, Taf. 6, Nro. 17.

**) Eine ausführliche Beschreibung giebt Dr. Schiller in seinem angeführten Werke über die mittelalterlichen Bauten Braunschweigs, S. 26 — 47.

Kirchen, einzelne statuarische Gestalten, sondern durchweg historische Hergänge, die in innere Verbindung gebracht sind. Im Mittelpunkte der Vierung als Schlussstein des Ganzen sehen wir in einem Medaillon das Lamm mit Kreuzesfahne und Kelch; ihm entsprechend am Rande dieses Gewölbes einen Mauerkranz mit zwölf Thürmen, aus welchen die Apostel hervortreten, auf ihren Spruchbändern die Worte des Glaubensbekenntnisses; unterhalb derselben, in den Ecken des Gewölbes acht Propheten mit Schriftstellen von der Herrlichkeit Zions. Sie stehen daher hier als Grundsteine des himmlischen Jerusalems, das durch jenen Mauerkranz versinnlicht wird. Der Raum zwischen dem Lamm und der Mauer ist dann noch in sechs Felder getheilt, in welchen Anfang und Ende der Heilslehre dargestellt sind; die Geburt, die Präsentation im Tempel, die drei Marien am Grabe, Christus auf dem Wege nach Emmaus und demnächst mit den beiden Jüngern am Tische, und endlich die Ausgiessung des heiligen Geistes. Das Gewölbe des Chorquadrats zeigt dann den Stammbaum Christi, noch an dem trennenden Gurtbogen Adam und Eva, darauf in von Weinlaub umrankten Medaillons Abraham, David und endlich die Mutter des Herrn. Von den daran stossenden Wänden enthält die nördliche zunächst die Geschichte Abels und Cains, Opfer, Mord und Strafe, die südliche theils Moses, wie er den Herrn im feurigen Busche schaut und wie er die eherne Schlange aufrichtet, theils Abraham, der die Engel bewirthet und seinen Sohn zu opfern bereit ist. Auf beiden Seiten im Scheitel des Bogenfeldes Gott Vater, dort vom Regenbogen umstrahlt das Opfer Abels annehmend, hier im feurigen Busche. Im südlichen Kreuzarme enthält das Gewölbe in seinen vier Kappen Christus mit der Jungfrau gemeinschaftlich thronend nebst den vier und zwanzig Aeltesten und Engelchören. An

der östlichen Wand, über der Seitenapsis, sind neben und zwischen den beiden Fenstern die Auferstehung, die Himmelfahrt, die Niedersteigung zur Hölle dargestellt, und zwar so, dass der zum Himmel auffahrende Heiland in die Spitze des Bogens gerückt ist; an der südlichen Wand die klugen, an der westlichen die reuig klagenden thörigten Jungfrauen, denen zwei kolossale Engelsgestalten den Eingang in die Himmelspforte versagen. Diese oberen Theile lassen hiernach einen Gedankeninhalt erkennen, dessen Zusammenhang freilich durch den Untergang der Chornische lückenhaft wird, sich aber mit grosser Wahrscheinlichkeit ergänzen lässt. Da der Stammbaum Christi am Gewölbe des Chorquadrats schon mit der Jungfrau schloss, kann die Halbkuppel der Chornische kaum etwas anderes als den thronenden, in seiner Gemeinde gegenwärtigen Erlöser enthalten haben. Auf ihn bezogen sich dann die sämmtlichen Gemälde des Chorquadrates als alttestamentarische, vorbildliche Hinweisungen auf den Messias, während die Vierung ihn in seiner Zukunft und Verklärung im himmlischen Jerusalem zeigte, auf welches sich im südlichen Kreuzarme die Lehre von der Auferstehung und von der Berufung der durch die klugen Jungfrauen angedeuteten Seligen bezog. Im nördlichen Kreuzflügel war dann vielleicht (da Norden in der Symbolik des Mittelalters stets die Bedeutung des Finstern hatte) das Gericht mit seinen Schrecken weiter ausgemalt, während im Langhause, wie die an dem ersten Pfeiler aufgefundenen Kaiserbilder vermuthen lassen, die weltliche Pilgerfahrt zum himmlischen Jerusalem versinnlicht war. Ausser diesen oberen in sich zusammenhängenden Gemälden befanden sich an den Wänden des Chorquadrates und des südlichen Kreuzarmes andere, mehr historischen Inhalts und zwar in mehreren durch Gurte getrennten über einander stehenden Reihen, reliefartig, in

chronologischer Folge ohne architektonische Gliederung. Unter der Geschichte Abels ist die Johannes des Täufers sehr ausführlich gegeben, auf der gegenüberstehenden Wand unter Moses und Abraham in den beiden oberen Reihen die Legende des h. Blasius, des Schutzheiligen der Kirche dessen Reliquien Heinrich der Löwe aus dem Orient hierhergebracht hatte, in der unteren dagegen die kürzer vorgetragene Geschichte des Thomas Becket, der jenem später als Mitpatron beigegeben wurde. In gleicher Weise sind an den unteren Wänden des südlichen Kreuzflügels die Legende der Auffindung des h. Kreuzes durch die Kaiserin Helena und Scenen aus der Leidensgeschichte mehrerer Märtyrer, des h. Stephanus und Sebastian und anderer, dargestellt. Endlich befinden sich an den Pfeilern der Vierung kolossale Gestalten, an dem nordöstlichen Johannes der Täufer, mit Beziehung zugleich auf das himmlische Jerusalem im Gewölbe und auf sein daneben dargestelltes irdisches Leben, an den beiden südlichen Pfeilern dagegen der heilige Blasius neben seiner Legende und dann nach dem Kreuzarme gewendet, einander gegenüber, eine weibliche und eine männliche fürstliche Figur. Die Gegenüberstellung des Täufers und des Bischofs deutet auf die Verbindung alttestamentarischer und christlicher Seligen in dem Reiche des Herrn; übrigens ist eine nähere Beziehung dieser historischen Gegenstände auf die darüber dargestellten symbolischen wenigstens nicht klar. Die Gemälde des Kreuzarmes haben wir noch in ihrem alten Zustande, zwar beschädigt und verblichen, aber noch wohl erkennbar gesehen, die anderen waren dagegen schon, mit Beibehaltung der alten Zeichnung, aber wie wir fürchten nicht ganz nach dem Farbenprincip der alten Kunst neu übermalt. Die Zeichnung der verschiedenen Theile lässt darauf schliessen, dass sie nicht bloss, wie schon der Umfang

der Arbeit annehmen lässt, von mehreren Händen, sondern auch nicht völlig aus gleicher Zeit herstammen. In den symbolischen Darstellungen des Chorquadrates und in der Geschichte Johannes des Täufers sind altchristliche Typen und byzantinisirende Anklänge vorherrschend; die legendarischen Hergänge, besonders die Auffindung des Kreuzes, zeigen dagegen eine freiere, naive Auffassung, ohne jene typische Strenge und zugleich ohne den gewaltsamen Lebensdrang der Uebergangszeit. Die sehr grossartigen Gestalten der klugen und thörigten Jungfrauen und die Kolossalfiguren an den Pfeilern scheinen einer mittleren Zeit anzugehören, indem sie noch strenge, aber doch schon höchst bewegt und mit freier Linienführung gezeichnet sind. Der Hintergrund besteht in den von der Restauration frei gebliebenen Theilen meistens in einem blauen Tone, auf dem sich die Umrisse der Figuren leicht absetzen und der die Lokalfarben nicht herabdrückt, sondern ihnen Relief giebt. Wo die Handlung im Inneren eines Gebäudes vorgeht, ist dies durch eine Architektur angedeutet, welche den Durchschnitt eines Gebäudes mit seinen Dächern und Thürmchen in einem schlanken Rundbogenstyl, mit Einmischung von Kleeblattformen zeigt. Unterhalb der historischen Malereien des Chors fand man einen gemalten Teppich, und zwar in bunten prismatischen Farben, die wohl bezweckten, den Gemälden selbst eine mehr harmonische und ruhige Haltung zu sichern. Nach allem diesem dürfen wir annehmen, dass die früheren dieser Gemälde vielleicht schon im ersten Viertel, die aus dem Leben der Schutzpatrone etwa um die Zeit, wo auch der h. Thomas als solcher anerkannt war, was zuerst in einer Urkunde von 1238 ersichtlich ist, endlich die Auffindung des h. Kreuzes nach der Mitte des Jahrhunderts ausgeführt sind. Die ruhige Haltung der Gestalten, die geradlinig fallenden,

breiteren Massen der Gewänder, die schlichte, immer unumwunden auf das Ziel gerichtete Darstellung des Historischen, die Technik, endlich der Charakter des Architektonischen sprechen hier für diese spätere Zeit.

Auch in Holland sind wenigstens in einem Falle Wandgemälde des dreizehnten Jahrhunderts dem zerstörenden Eifer der dortigen Reformation entgangen. Sie befanden sich in der 1212 gegründeten und 1263 geweiheten Johanniskirche zu Gorkum, und sind vor dem Abbruche derselben im Jahre 1845 entdeckt und uns in anscheinend treuen, in der königlichen Bibliothek im Haag bewahrten Kopien erhalten. Ihre Anordnung war sehr einfach; sie gaben nur eine Chronik der Heilslehre, welche in sechs Reihen von je acht Bildern an der Wand des Chores erzählt war. Nur dreizehn dieser Bilder, theils aus dem ersten Buche Mosis, theils aus dem Leben des Heilands waren kenntlich. Die Formen sind derb, und ohne Schönheitssinn, die Umrisse in starken, schwarzen Linien gezeichnet, die nackten Körper fast ohne Details, die Gewandung einfach und dem Körper ziemlich entsprechend, aber styllos, der Ausdruck oft roh und hart, die Farben ohne Schattirung aufgetragen. Der Urheber stand also auf keiner hohen Stufe der Kunst. Bemerkenswerth ist aber der heitere und naive Naturalismus, der schon hier die künftige Richtung der holländischen Kunst andeutet. Nur in den Zügen Gottes und Christi ist ein Anklang an die typischen Züge, übrigens schliesst sich der Maler an die Erscheinungen seines Landes und seiner Zeit an. Die Thiere der ersten Schöpfung geben sich deutlich als Schafe, Schweine, Gänse und Kaninchen zu erkennen, die Bäume des Paradieses tragen gemeine Aepfel, am Boden sind Blumen und Blätter von unverhältnissmässiger Grösse zerstreut. Einige Male mischen sich auch scherzhafte Züge ein, wie die

spätere, niederländische Malerei sie liebte, bei der Scene des trunkenen Noah und seiner Söhne nascht hinter dem Rücken seiner Herren ein Bock an den Trauben des Stockes, bei der Vertreibung aus dem Paradiese unterhält sich die einsam zurückgebliebene Schlange durch Abnagen der Blätter *).

Im südlichen Deutschland ist die Zahl erhaltener Wandmalereien dieser Epoche geringer. In Franken und Schwaben finden wir figurenreiche Darstellungen des dreizehnten Jahrhunderts nur in zwei kleineren kirchlichen Gebäuden. In der Schlosskapelle zu Forchheim **) unfern Bamberg die Verkündigung, einige Propheten, das jüngste Gericht, jedoch in kleinerer Dimension, endlich als Hauptdarstellung die Anbetung der Könige. Die Ausführung ist roh, aber die Motive sind bedeutend, und die stylgemässe, noch nicht durch das gothische Formprincip beherrschte Zeichnung lässt auf die Mitte des Jahrhunderts schliessen. Einen besseren Zusammenhang bilden die Malereien des Chors der Waldkapelle zu Kentheim an der Nagold im Schwarzwalde ***); über dem Chorbogen die Verkündigung, am Gewölbe Christus und die Zeichen der Evangelisten in fünf Medaillons, an der Hinterwand Christus mit erhobener Rechten, neben ihm knieend Moses die Gesetztafeln, Johannes der Täufer das Lamm darreichend, welche ungewöhnliche Darstellung die Vereinigung von Gesetz und Gnade in Christus mit manchen sinnreichen Nebenbeziehungen andeuten dürfte. Die Gestalten sind hier übermässig schlank und die Köpfe gross,

*) Eine ausführliche Beschreibung dieser Malereien habe ich im Tüb. Kunstbl. 1847, S. 29 gegeben.

**) Waagen, Kunstw. u. K. in Deutschland I, 146.

***) Grüneisen, Uebersichtliche Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben, Tüb. Kunstbl. 1840, Nro. 96 ff.

das Ganze aber nicht ohne Würde und anscheinend noch in das dreizehnte Jahrhundert fallend. Ausserdem kommen wohl einzelne Figuren, wie die Apostelgestalten am Peterschore im Bamberger Dome, oder Fragmente von grösseren verblichenen Malereien vor, die aber meistens schon dem vierzehnten Jahrhundert anzugehören scheinen.

Nur an einer Stelle, ganz im südlichen Osten Deutschlands, ist neuerlich ein bedeutendes Werk der Wandmalerei entdeckt, im Dome zu Gurk in Kärnthen. Die Gemälde befinden sich theils in der, zu dem inneren Portale führenden, mit einem rundbogigen Tonnengewölbe bedeckten Vorhalle zwischen den Westthürmen, theils in dem darüber gelegenen Nonnenchore, der aus der ursprünglichen Bestimmung der Kirche zu einem Jungfrauenstifte beibehalten ist *). In der unteren Vorhalle enthält zunächst das in Marmor prachtvoll ausgeführte rundbogige Portal die Halbfigur Christi, während an den Wänden und an dem unteren Theil des Gewölbes auf jeder Seite in drei durch leichtes Leistenwerk getrennten Reihen je zwölf Geschichten, auf der einen Seite aus dem alten, auf der anderen aus dem neuen gemalt sind, und in dem mit Sternen auf blauem Grunde verzierten oberen Theile des Gewölbes in der Mitte im rautenförmigen Rahmen das Lamm mit der Siegesfahne dargestellt und durch reiches Blumenwerk mit den geschichtlichen Bildern verbunden ist, offenbar um anzudeuten, dass

*) Vgl. die Beschreibung der Kirche und der Malereien, welche der Entdecker derselben, F. v. Quast, in Otte's Grundzügen der kirchlichen Kunst-Archäologie 1855, S. 69 gegeben hat. Schon 1071 war das ehemalige Nonnenkloster in einen Bischofsitz mit einem Chorherrenstifte verwandelt; wie es zugegangen, dass dennoch der Nonnenchor noch im dreizehnten Jahrhundert mit so prachtvollen Malereien geschmückt ist, bedarf einer näheren Aufklärung. Vielleicht war ungeachtet jener Umwandlung dennoch ein Nonnenkloster neben dem Chorherrenstifte beibehalten, vielleicht diente die Loge nur für die Aufnahme fürstlicher Personen und erhielt in dieser Eigenschaft jenen Schmuck.

das Lamm der Inhalt des alten und neuen Testamentes ist. Noch prachtvoller sind die Malereien des Nonnenchors. Hier sieht man zunächst auf der östlichen Stirnwand, über den Bogenöffnungen nach dem Mittelschiffe, die Jungfrau mit dem segnenden Christkinde unter dem zum Baldachin umgestalteten Rundbogen auf einem Throne, auf dessen drei Stufen, wie auf denen des salomonischen, Löwen ruhen. Das daranstossende Kuppelgewölbe ist durch gemalte Rippen zu einem Kreuzgewölbe gestaltet und enthält in der Mitte ein Medaillon mit dem Kreuze, in den unteren Winkeln Apostel und Evangelisten, in den vier Feldern aber die Geschichte der Schöpfung, des Sündenfalles und der Vertreibung aus dem Paradiese. Ein Gurtbogen zeigt dann auf seiner Unterseite die Leiter Jakobs, auf welcher Engel zu dem in der Mitte befindlichen Bilde des Herrn aufsteigen. Das westliche Kuppelgewölbe giebt die Darstellung des himmlischen Jerusalems in ganz ähnlicher Weise, wie wir sie im Dome zu Braunschweig kennen gelernt haben; in den Zwickeln die vier grossen Propheten, dann ein mächtiger Mauerkranz von verschiedenfarbigen Steinen mit Heiligen und Engeln in seinen Rundbögen, und in den vier Ecken mit höher hinaufsteigenden Thürmen, welche in der Mitte des Gewölbes einen Doppelkreis tragen, das Lamm mit der Siegesfahne im inneren Kreise, im äusseren Ringe die Zeichen der Evangelisten. Auch die Seitenwände endlich enthalten in den vier grossen Bogenfeldern historische Darstellungen, die heil. drei Könige, welche zu Rosse zum Christkinde ziehen, den Einzug Christi in Jerusalem u. s. f., an den unteren Räumen verschlungene Medaillons mit Bildnissen von Päpsten, Bischöfen und Kirchenvätern. Auch hier sehen wir also in dem der Räumlichkeit mit bewundernswürdigem Geschicke angepassten Bildercyklus die Hauptmomente der Heilslehre, Sündenfall und Erlösung,

das Leben Christi und das Walten der Kirche, endlich die glorreiche Zukunft des himmlischen Reiches tiefsinnig zusammengedrängt. Auch diese Malereien haben bedeutend gelitten, dennoch macht der Ernst der Gestalten, die grossartige Anordnung der Räume, die durch das tiefe Blau der Hintergründe harmonisch gestimmte Farbenpracht nach der Schilderung des Entdeckers dieses Kunstwerks einen tief ergreifenden Eindruck. Obgleich die Anordnung der Gruppen und Farben noch einen alterthümlichen Charakter trägt, beweist doch die Gestalt der wiederholt angebrachten Vierblätter und Vierpässe, so wie der schon gothisch stylisirten Blumen an den Gewölbgräten, endlich die spitzbogige Form der Westfenster, dass die Gemälde erst im dreizehnten Jahrhundert, vielleicht schon in der zweiten Hälfte desselben ausgeführt sind.

Die Tafelmalerei war in dieser Epoche noch von sehr geringer Bedeutung. Schon die Technik, wie wir sie in Miniaturen und Wandmalereien kennen lernen, musste davon zurückhalten; diese einfachen, gefärbten Umrisszeichnungen ohne Schattirung und Relief der Gestalten genügten wohl in dem kleineren Maassstabe des Buches oder bei der architektonischen Einrahmung und der Entfernung der Wandgemälde, nicht aber für die mittlere Dimension und die nähere Betrachtung der Tafelbilder. Auch waren Altargemälde, welche später die wichtigste Aufgabe der Tafelmalerei bildeten, damals noch nicht üblich oder doch nur sehr selten angewendet. Die Rückseite des Altars diente gewöhnlich zur Aufbewahrung von Reliquien und erhielt daher ihren Schmuck durch das in Metall oder Stein gearbeitete Behältniss derselben. Zwar ist auch jetzt häufig von gemalten Altartafeln (tabulae altaris) die Rede, allein

in den meisten Fällen ersieht man, dass damit entweder die Platten des Altartisches oder die Tafeln bezeichnet sind, mit welchen man an Stelle der sonst gebräuchlichen Vorhänge (Antependia) den unteren Theil des Altartisches bedeckte *), welche, wenn sie gemalt waren, doch eine einfachere, mehr architektonische Behandlung erforderten. Allerdings wird dann in anderen Fällen ausdrücklich von gemalten Tafeln über dem Altare gesprochen; allein wahrscheinlich dachte man dabei, wie wenigstens in einigen Urkunden klar hervorgeht, nicht an eigentliche Gemälde, sondern an colorirte Reliefs **). Zwar giebt Theophilus, der sein Buch: Diversarum artium schedula, wahrscheinlich schon in der vorigen, spätestens aber im Anfange dieser Epoche schrieb ***), eine ausführliche Anleitung zu Male-

*) Ducange, Gloss. s. v. tabula altaris.

**) Dies gilt namentlich von dem Beschlusse des Generalkapitels der Cistercienser vom Jahre 1240: „Quoniam de curiositate tabularum, quae altaribus ordinis superponuntur, clamosa insinuatio venit ad capitulum generale, praecipitur, ut omnes tabulae depictae diversis coloribus amoveantur aut colore albo colorentur.“ Martene et Durand, Thesaur anecdot. IV, 137, 3. Wäre hier an eigentliche Gemälde gedacht, so würde ganz einfach die Fortschaffung angeordnet sein, da ein „Coloriren“ mit weisser Farbe bei dem Mangel der Schattirung hier keinen Sinn gehabt, und ein blosses Ueberstreichen die Kirche entstellt haben würde. Man dachte also an colorirte Reliefs und verlangte, da nur die bunte Farbe, nicht das Bildwerk Anstoss erregte, ihre Ueberweissung Guill. Durandus im Rationale divinorum officiorum Lib. I, cap. 3, Nro. 17 spricht zwar ausdrücklich davon, dass man die Bilder der Kirchenväter zuweilen auf der Rücktafel des Altars male (Generaliter autem SS. Patrum imagines quandoque in parietibus ecclesiae quandoque in posteriori altaris tabula quandoque in vestibus sacris pinguntur). Allein da es ihm nur auf die Gegenstände ankam, ist schwerlich anzunehmen, dass er die Technik wirklicher Malerei und bemalter Plastik sorgfältig sondern wollen.

***) Die Frage über die Zeit, in welcher er schrieb (vgl. oben Band IV, Abth. I, S. 337), ist theils nach dem Inhalte des Buchs, nämlich nach dem künstlerischen Verfahren und den Kunstwerken, die darin beschrieben sind, theils aber nach dem Alter der Handschriften

reien auf glatten Holzplatten und zwar ausdrücklich mit Erwähnung figürlicher Darstellungen auf denselben und mit Beziehung auf Tafeln der Altäre. Allein er setzt diese Tafeln mit blossen Thüren, sowie mit Schilden, Sätteln, Faltstühlen und Bänken in eine Kategorie, so dass man dabei wohl nicht an sehr geschätzte künstlerische Arbeiten denken darf *). Dies wird auch durch die im Jahre 1258 verzeichneten Statuten der Pariser Innungen bestätigt. Hier kommen nämlich die Maler zwei Mal vor, im Titel 78 mit den Sattlern verbunden, wobei denn natürlich nur an Wappenmalerei zu denken ist **), und im Titel 62 mit den Bild-

zu beantworten. Während hauptsächlich aus Gründen des Inhalts Guichard in seiner Einleitung zu der Ausgabe des Grafen de l'Escalopier und der Abbé Texier in Didron's Annales archéologiques (1846, März) den Autor in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts verweisen wollen, entscheidet sich der neueste englische Herausgeber des Theophilus, Robert Hendrie (London, 1847) p. XVII der Einleitung wieder für das eilfte Jahrhundert. Ich kann seinen Gründen nicht beipflichten, würde vielmehr aus inneren Gründen, namentlich wegen der Beschreibung eines Weihrauchgefässes (Lib. III, c. 59) frühstens auf das Ende des zwölften Jahrhunderts schliessen. Allein dennoch muss das Alter der Handschriften entscheiden und da die Sachverständigen bei der, in der Bibl. von Wolfenbüttel befindlichen, ältesten Handschrift nur zwischen dem zwölften (Schönemann, System der Diplomatik II, 114) und dem eilften Jahrhundert schwanken (Ebert, Handschriftenkunde I, 34), ist die im Texte ausgesprochene Annahme die wahrscheinlichere.

*) Er beginnt lib. III, c. 17 (ed. de l'Escalopier, p. 31) mit den Worten: Tabulae altariorum s i v e ostiorum sic componuntur, und spricht dann in den nächsten Kapiteln von einfachem Anstrich der Thüren und von Sätteln und der Malerei von Figuren, Thieren, Vögeln oder Blattwerk, welche an ihnen üblich war. Im folgenden Kapitel kommt dann die berühmte Stelle, aus welcher man früher und wiederum neuerlich gefolgert hat, dass die Oelmalerei schon vor den Eyck's bekannt gewesen. Der Verfasser spricht nämlich von Oelfarben, die auf Holz gebraucht werden können; allein er bemerkt auch, dass diese Farben wegen der Nothwendigkeit des Trocknens in der Sonne i n i m a g i n i b u s zu langwierig und desshalb nicht wohl anwendbar seien.

**) Depping, in den bereits angeführten Réglements sur les arts et metiers de Paris, p. 206.

schnitzern. Diese Innung der Paintres et taillières ymagiers beschäftigte sich ausschliesslich oder vorzugsweise mit heiligen Bildern, und ihre Mitglieder waren von der Pflicht des Wachtdienstes befreit, weil ihr Gewerbe im Dienste des Herrn und seiner Heiligen und zur Ehre der Kirche ausgeübt werde *). Sie dürfen nach dem Inhalt des Statuts in allen Arten von Holz, Stein, Knochen, Horn und Elfenbein und in allen Arten redlicher Malerei arbeiten, allein die näheren Vorschriften über die Ausübung des Handwerks beziehen sich nur auf plastische Werke, so dass auch hierdurch wahrscheinlich wird, dass der Kirchendienst nur solche forderte, und der Unterschied zwischen den Malern dieser Innung und den mit den Sattlern verbundenen darin bestand, dass jene die reichere Bemalung kirchlicher Statuen und Reliefs ausführten, während diese auf kleinere Flachmalereien und zwar meistens heraldischer Art angewiesen waren. Ueber die Gliederung dieser Gewerke in Deutschland haben wir nicht so genaue Nachrichten, indessen wissen wir doch, dass die Maler hier gewöhnlich mit den Schildmachern verbunden waren **), und desshalb schon im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts mit dem Namen Schilderer bezeichnet wurden. Eine be-

*) Depping a. a. O. p. 158: „par la raison que leurs mestiers n'apartient fors que au service de nostre seigneur et de ses sains, et à la honnerance de sainte Yglise."

**) Wahrscheinlich war dies schon um 1205 in Magdeburg der Fall; Fiorillo II, 168. Jedenfalls wird es für Köln und Maestricht durch die sogleich anzuführenden Verse im Parcival in Verbindung mit den Bezeichnungen in den kölnischen Schreinsbüchern (Merlo, die Meister der altkölnischen Malerschule) nachgewiesen. Bekanntlich erhielten sich ähnliche Verbindungen noch lange. Die im J. 1348 von Karl IV. bestätigte Prager Innung umfasste Maler, Bildhauer, Glaser, Schildmacher und Goldschläger (Wackernagel, die deutsche Glasmalerei, S. 66), und die Statuten der Malergilde von Padua vom Jahre 1441 legen ihr noch das ausschliessliche Recht bei, Schilde mit Leder zu bedecken (Gaye, Carteggio d'Artisti II, p. 44).

kannte, oft angeführte Stelle im Parcival des Wolfram von Eschenbach ergiebt nun zwar, dass diese ursprünglichen Wappenmaler schon eine gewisse künstlerische Bedeutung hatten, indem der Dichter die Schönheit seines jugendlichen Helden bei seinem ersten Ausritte durch die Bemerkung preist, dass kein Schilderer von Köln oder Maestricht ihn besser gemalt haben würde *). Indessen darf man diese Aeusserung nicht zu hoch anschlagen, und namentlich nicht daraus folgern, dass diesen Schilderern auch schon höhere, namentlich religiöse Aufgaben übertragen wurden. Denn unserem ritterlichen Dichter mag schon die Erinnerung an eine ziemlich heraldische, aber straff zu Rosse sitzende und in frischen Farben ausgemalte ritterliche Gestalt, wie sie vielleicht nur als Träger des Wappens auf dem schon nach damaliger Sitte an der Grabstelle aufgehängten Schilde vorgekommen sein mochte **), genügt haben. Wohl aber geht daraus hervor, dass keine höhere, etwa von Geistlichen betriebene Tafelmalerei blühete, da dann der Name des niederen, handwerksmässigen Betriebes nicht zur Bezeichnung einer höheren Leistung gebraucht worden wäre.

Nach allem diesem dürfen wir uns wenigstens nicht wundern, wenn die Zahl und der Kunstwerth der auf uns gekommenen Tafelgemälde aus dieser Epoche überaus gering ist. Das älteste derselben möchte ein s. g. Antependium sein, welches aus dem Walburgiskloster zu Soest in das Provinzialmuseum zu Münster gekommen ist, der Heiland in der Glorie mit mehreren Heiligen, einfache, schwach colorirte schattenlose Umrisse von strengem und herbem Style ***). Ungefähr gleichzeitig, vom Anfange des drei-

*) Von Kölne noch von Mâstricht kein Schiltaere entwerfe im baz, denn als er ûfem orse saz. Parz. 158, 14.

**) Vgl. Ducange Glossarium s. v. Clypeus sepulchris militum appensus.

***) Lübke a. a. O., S. 334.

zehnten Jahrhunderts, mögen zwei Tafeln in der Nicolaikapelle des Domes zu Worms sein, einzelne Heilige auf gemustertem Goldgrunde *), etwas jünger, etwa um die Mitte des Jahrhunderts entstanden, eine Tafel mit Momenten aus der Passionsgeschichte in der Klosterkirche von Heilsbronn bei Nürnberg **). Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts scheint endlich ein Antependium in der Klosterkirche zu Lüne bei Lüneburg zu stammen, auf welchem Christus in der Glorie und daneben in acht kleineren Bildern Scenen aus der Kindheit und aus der Passionsgeschichte des Heilandes unter Spitzbögen und in steifer aber fester Zeichnung dargestellt sind ***). Endlich können wir hieher noch die Malereien rechnen, mit welchen die Thüren eines Schrankes in der Kathedrale von Noyon verziert sind †); einfache Figuren auf gemustertem Grunde vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts, ohne erheblichen Kunstwerth, wohl aber bei der Seltenheit solcher Möbeln aus dieser Epoche als ein Beispiel ihrer Ausstattung merkwürdig.

Wichtiger waren mehrere andere Zweige der zeichnenden Kunst, namentlich das Graviren in Metall und die Teppichstickerei. Schon Theophilus giebt ausführliche An-

*) Kugler, Gesch. d. Malerei, zweite Ausg. I, 167, und D. Kunstblatt 1854, S. 41.

**) Waagen, Kunstw. und Künstler in Deutschland I, 310. Dagegen dürfte das (überdies sehr übermalte) Altarbild in der Jakobskirche zu Nürnberg (daselbst S. 264) schwerlich schon in das dreizehnte Jahrhundert gehören; die undeutliche, in Ziffern geschriebene Jahreszahl scheint bei einer Restauration im 15. Jahrh. hinzugefügt.

***) Waagen, im D. Kunstbl. 1850, S. 148.

†) Vgl. Vitet, Descr. de la Cath. de Noyon; Didron, Annales archéol. IV, 369, und Violet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier I, p. 10, wo auch eine farbige Abbildung gegeben ist. Die Malereien sind übrigens nicht unmittelbar auf dem Holze, sondern auf einer an demselben befestigten Leinwand ausgeführt.

leitung zum **Graviren**; er beschreibt die Instrumente, durch welche man Figuren, Vögel, Thiere und Blumen in dieser Weise darstellen und demnächst durch farbige Ausfüllung der Umrisse als Nigellum anschaulich machen könne. Meistens diente diese Technik nebst der mit ihr verbundenen Emailmalerei und in Verbindung mit der Plastik zur Ausstattung von Kirchengeräthen, in welcher Beziehung ich weiter unten auf sie zurückkommen muss. Indessen wurde sie doch auch schon auf grösseren Tafeln, zu Altarvorsätzen oder ähnlichen Zwecken, oder gar zu Grabplatten verwendet. Die meisten solcher gravirten Grabplatten stammen zwar erst aus dem vierzehnten Jahrhundert, indessen kamen sie im westlichen Frankreich schon früher vor, und auch in Deutschland beweist die des Bischofs Yvo im Dome zu Verden, dass man sich schon in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an eine so grosse Arbeit wagte.

Häufiger war der Gebrauch der **Teppiche**, welche theils als Dorsalia die Rücklehnen der Chorstühle bedeckten, theils an Festtagen die Wände der Kirchen schmückten. Verzeichnisse aus dem zwölften Jahrhundert und der grosse Vorrath, welcher trotz aller Beraubungen und Zerstörungen sich noch jetzt in einzelnen Kirchen erhalten hat *), können uns eine Vorstellung von ihrer vielfachen Anwendung geben. Die feinsten und elegantesten Arbeiten dieser Art waren im Orient, im byzantinischen Reiche oder in muhamedanischen Gegenden, verfertigt und durch den Handel hierher gebracht, und enthielten zuweilen historische Darstellungen, meistens aber mannigfache Muster mit Thier-

*) Vgl. über die Teppiche im Dome zu Mainz in der Mitte des zwölften Jahrhunderts, Kugler Gesch. d. Mal., 2. Ausg. I, 171. — Im Dome zu Halberstadt (Kugler kl. Schr. I, 131) und in der Lorenzkirche zu Nürnberg finden sich jetzt noch bedeutende Sammlungen von Teppichen, von denen einzelne dort wohl aus dem eilften oder zwölften, hier aus dem dreizehnten Jahrhundert stammen.

gestalten und Pflanzengewinden *); der Geschmack daran hatte sich so sehr im Abendlande eingebürgert, dass noch im dreizehnten Jahrhundert in Paris zwei besondere Innungen von Teppichwebern bestanden, von denen die eine vornehmere, saracenische, die andere nur einheimische Teppiche lieferte **). Aber schon längst hatten sich auch die Klöster mit dieser Art von Arbeit beschäftigt und nach dem vorherrschenden Triebe der Zeit sie auch zu historischen Darstellungen benutzt. Vor allem geschah dies in den Nonnenklöstern, denen es die ihnen am Meisten zusagende Beschäftigung gewährte, aber auch von Mönchen wurde es mit strengerer Technik betrieben, wobei man zum Theil besonders dafür ausgebildete Arbeiter (tapetiarii) hatte, welche sich an die ausgedehntesten Gegenstände wagten, so dass z. B. ein Teppich im Kloster Wessobrunn die apokalyptischen Visionen enthielt ***).

Ich begnüge mich hier, zwei Werke dieser Nebenzweige der zeichnenden Kunst anzuführen, weil die darin enthaltene Auffassung für die Richtung des deutschen Kunstsinnes bezeichnend ist. Das eine, eine Nielloarbeit

*) Die Literatur über diesen Gegenstand (vgl. Bd. IV, Abth. 1, S. 342) ist seitdem durch die Mittheilungen über die „étoffes historiées“ von Cahier und Martin in den Mélanges d'Archéologie (Vol. II, p. 101 und 233 ff., III, 116 und 289) und besonders durch die auf 37 Blättern gegebenen höchst vortrefflichen farbigen Abbildungen, so wie durch das wichtige Werk von Francisque Michel, Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en occident, principalement en France, pendant le moyen age, Vol. I, Paris 1852, bedeutend bereichert.

**) Depping a. a. O., S. 126. Die „Tapissiers de tapis sarrasinois“ sind, wie die Peintres ymagiers, vom Wachtdienste befreit, weil sie, wie wiederum ausdrücklich angeführt ist, nur für die Kirche und für hohe Personen, für den König, Grafen und Edelleute, arbeiteten. Den „Tapissiers de tapiz nostrez“ ist solche Gunst nicht verliehen.

***) S. die näheren Anführungen und Belege bei Fiorillo, Deutschland I, 208.

in Kloster-Neuburg bei Wien, ist zufolge der darauf befindlichen Inschrift im Jahre 1181 von einem Meister Nicolaus aus Verdun gefertigt *), und besteht aus 51 vergoldeten Bronzeplatten, in denen die tiefeingeschnittenen Umrisse mit rother oder blauer Masse nach Art der Niellos ausgefüllt und die Gründe mit derselben blauen Farbe bedeckt sind. Ihrem Inhalte nach geben sie das Leben Christi in Verbindung mit den vorbildlichen Ereignissen der alttestamentarischen Geschichte. Die Zeichnung ist durchweg im Geiste altchristlicher Ueberlieferung; von der unruhigen Lebendigkeit, die wir in den Miniaturen bemerken, ist keine Spur, die Gesichtszüge sind noch starr oder doch wenig belebt, aber in der Haltung der Körper und in der Gewandung herrscht ein so lebendiges Gefühl für Wahrheit und Schönheit und zugleich ein so klares Verständniss der ursprünglichen Motive, dass man bei einzelnen Zügen geradezu an antike Gestalten erinnert wird.

Noch bestimmter fühlen wir das Anlehnen an die Antike bei einem anderen Werke, wo allerdings der Gegenstand es begünstigte, nämlich bei den im Schatze der Stiftskirche von Quedlinburg aufbewahrten, wahrscheinlich unter der Leitung einer um 1200 lebenden Aebtissin Agnes gewirkten Teppichen **) mit Darstellungen aus der Vermählung des Mercurius mit der Philologie nach dem schon früher erwähnten Werke des Marcianus Capella. Der Gegenstand war noch aus den klassischen Bestrebungen der Ottonenzeit her beliebt und schon damals auf Teppichen

*) v. Camesina, der Verduner Altar in der Kirche zu Kloster-Neuburg. Wien, 1844. Vgl. auch Förster, Geschichte der deutschen Kunst, S. 108.

**) Vgl. Kugler und Ranke, Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg, S. 147 und S. 75, auch (mit einer Abbildung) in Kugler's kl. Schr. I, 635. Eine andere Abbildung in den Kunst-Denkmälern in Deutschland, 5. Lief. (Schweinfurt 1845).

behandelt *), vielleicht hatte daher der Zeichner ein älteres Vorbild, aus dem er das Kostüm entlehnte; aber nicht bloss dieses, sondern die ganze Auffassung und Haltung verräth Verständniss und Sinn für die Schönheit der antiken Kunst. Die Zeichnung des Nackten ist frei, richtig und mässig, der Faltenwurf einfach und entsprechend, die Gebehrden sind anmuthig und würdig, einige Gestalten von wahrhaft überraschender und ausgezeichneter Schönheit. Besonders gilt dies von zwei Stücken dieses Teppichs, von dem, auf welchem sich Mercur selbst und unter anderen Gestalten auch die Psyche (hier Sichem genannt), und von dem, worauf sich Pudicitia, Fortitudo und Prudentia befinden, während die anderen zu demselben Teppich gehörigen Stücke weit geringer und offenbar nach Vorzeichnungen eines anderen Meisters gearbeitet sind. Die Behandlung ist auch dadurch interessant und lehrreich, dass sie zeigt, wie diese vorübergehende Belebung der antiken Form dazu dienen konnte, den Uebergang von der byzantinisirenden Weise zu dem späteren, am Ende der Epoche aufkommenden Style zu bilden. Indem nämlich der Künstler die unnatürliche und unerfreuliche Trockenheit jenes älteren Styles vermeiden, frischeres und volleres Leben geben will, indem er hierbei die Antike im Auge hat, geht er doch schon über das Maass derselben hinaus, und streift an jene breitere, sinnlichere Form, die in der Sculptur des gothischen Styles ihre Ausbildung erhielt.

Frankreich und England sind an Ueberresten der Malerei aus dieser Epoche viel ärmer als Deutschland, viel-

*) In Ekkehard's Casus Sti. Galli (Pertz Monumenta, Vol. II) wird erzählt, dass die Herzogin Hedwig im zehnten Jahrhundert dem Kloster einen Teppich mit demselben Gegenstande geschenkt habe.

leicht nur aus dem Grunde, weil in beiden Ländern der spätere Zeitgeschmack und die Stürme der Religionskriege und der Revolution gründlicher zerstörend gewirkt haben. Wenigstens belehren uns in Beziehung auf England eine Reihe urkundlicher Nachrichten, dass die Wandmalerei hier unter der Regierung Heinrich's III. (1216 — 1272) blühete und in grossem Umfange betrieben wurde. Heinrich war ein schwacher, unzuverlässiger Fürst, aber der Kirche ergeben und ein so eifriger Gönner und Beförderer der Kunst, wie ihn das Mittelalter bisher noch nicht gehabt hatte. Er hatte beständig in äusseren Kriegen und mit inneren Unruhen zu kämpfen und war, wie die meisten Fürsten seiner Zeit, fast immer in Geldverlegenheit. Aber gerade jetzt nahm der Handel der brittischen Insel einen ausserordentlichen Aufschwung, neuentdeckte Gold-, Silber- und Kupferminen vermehrten den Nationalreichthum in unerwarteter Weise *), und diese Gunst der Umstände machte es ihm möglich, die Mittel für die Befriedigung seiner Kunstliebe von seinem Volke zu erlangen. Eine Reihe von Befehlen, die in den Archiven erhalten sind **), giebt uns eine Anschauung von dem Umfange dieser königlichen Kunstpflege. Gleich nach seiner Grossjährigkeit, im zwölften Jahre seiner Regierung, finden wir den ersten Auftrag zur Ausmalung eines königlichen Zimmers, in späteren Jahren, besonders von etwa 1248 an, werden die Bestellungen häufiger und umfassender. Die meisten betreffen Kapellen und Gemächer des Königs und der Königin in den Schlös-

*) Siehe darüber Lappenberg's von Pauli fortgesetzte Geschichte von England, III, S. 843 ff.

**) Diese Urkunden von Vertue gesammelt und aus seinen Notizen bei Walpole, in den Anecdotes of painting, theils in Vol. I der ersten, theils in der späteren Prachtausgabe angeführt, sind bei Fiorillo, Gesch. d. z. K. Bd. V, S. 91 ff. gut zusammengestellt. Einige Nachträge dazu liefert noch Pauli a. a. O.

sern zu Winchester, Westminster und Windsor, im Tower zu London und in Guildford, doch wird auch die von Heinrich neuerbaute Kirche der Westminsterabtei und das Kloster zu Glastonbury reichlich bedacht. Die Aufträge sind zum Theil sehr unbestimmt; des Königs Gemach in Winchester soll mit denselben Geschichten, welche früher darin dargestellt waren, ein anderes Zimmer daselbst mit Geschichten des alten und neuen Testamentes, die nicht näher bezeichnet sind, ausgemalt werden *). Später werden wenigstens die Gegenstände genauer angegeben, einige Male auch mit näherer Aeusserung über die Art der Ausführung. Häufig wird die Anwendung guter Farben (bonis oder optimis coloribus) oder eine würdige Ausführung (uti melius et decentius fieri potest) anempfohlen, bei zwei Cherubim sogar ausdrücklich vorgeschrieben, dass sie heiteren und freundlichen Antlitzes sein sollen (cum hilari vultu et jocoso). Die Gegenstände sind meist, auch in den Wohnzimmern, religiösen Inhalts; doch kommt auch die Darstellung eines Spieles oder Wahlspruches **), die von Scenen aus der Historie von Antiochien, einer damals beliebten Romanzensammlung über den Kreuzzug König Richard's ***), und endlich die Geschichte Alexander's vor. Die Befehle sind meistens an die gewöhnlichen Beamten des Königs, an die Vicegrafen, Sheriffs, Kastellane oder

*) Fiorillo a. a. O. S. 91 und 94.

**) Bei Walpole a. a. O. S. 6, aus dem Jahre 20 der Regierung. Der Auftrag lautet wörtlich dahin, das Spiel (ludum): Wer nicht giebt, was er hat, erlangt nicht was er wünscht, zu malen; sehr wahrscheinlich sagte aber der Spruch dem freigebigen Könige zu, so dass er ihn als seine Devise behandelte.

***) Wie es scheint wurden dabei Miniaturen benutzt, wenigstens lässt sich der König einige Zeit vorher „librum magnum Gallico idiomate scriptum, in quo continentur gesta Antiochiae et regum aliorum" übersenden. Fiorillo a. a. O. S. 99 und 103.

an den Schatzmeister gerichtet, und bezeichnen keinen bestimmten Maler, so dass die Wahl desselben und die weitere Anordnung der Malereien anscheinend den Beamten überlassen war. Doch kommen auch besondere Aufseher der Arbeiten vor, an welche die Zahlungen geleistet werden sollen und denen die künstlerische Leitung eher anvertraut werden konnte. So anfangs der Goldschmidt Odo, wie man vermuthet hat ein Deutscher, dann dessen Sohn Edward, welcher Abt von Westminster geworden war. Bei den Malereien aus der Historia Antiochiae wird dieser noch weiter an Thomas Espervir verwiesen, der ihm das Nähere sagen soll, und also mündliche Instructionen des Königs haben musste. Vom Jahre 1250 an finden sich dann auch namhaft gemachte Maler, mit denen der König selbst Rücksprache genommen hatte und sich darauf in seinem Befehle bezieht (sicut rex ei injunxit), offenbar um dem Maler dem Beamten gegenüber grössere Freiheit zu gewähren. Diese Maler sind gleichzeitig ein Bruder Wilhelm, Mönch zu Westminster, ein anderer Willielmus, der den Beinamen Florentinus hat *), und endlich ein Magister Walter. Alle drei erhalten die Bezeichnung als Maler des Königs, und jener Wilhelm von Florenz wurde auch später

*) Walpole, Cap. 24, und nach ihm Fiorillo (S. 100) halten beide Wilhelm den Mönch von Westminster und Wilhelm den Florentiner für dieselbe Person; wohl mit Unrecht, da beide Maler fast gleichzeitig (im Jahre 44 der Regierung des Königs) mit Malereien an verschiedenen Orten, der eine in Windsor, der andere in Guildford beauftragt wurden. Ueberdies wird der Florentiner auch später niemals als Frater bezeichnet, was bei einem Mönche nicht leicht unterblieben wäre, und endlich mag die stets wiederholte, umständliche Benennung des Frater Wilhelmus als Mönch von Westminster gerade darauf deuten, dass man ihn von jenem anderen gleichnamigen Maler unterscheiden wollte. Eher wäre denkbar, dass jener frater Wilhelmus natione Anglus, S. Francisci socius secundus, den wir als den Maler einer Miniatur in den Schriften des Math. Parisiensis kennen gelernt haben, mit dem Mönch von Westminster identisch wäre.

zum Aufseher der Arbeiten im Schlosse zu Guildford ernannt. Meistens handelt es sich um Wandmalereien, doch ist auch die Tafelmalerei nicht unberücksichtigt; die Geschichten der Heiligen Nicolaus und Catharina und die Jungfrau Maria sollen für verschiedene Stellen der Westminsterkirche auf Tafeln gemalt werden *). Von dem künstlerischen Werthe dieser Arbeiten oder anderer englischer Malereien aus dieser Epoche können wir freilich nicht näher urtheilen, da es an erheblichen Ueberresten gänzlich fehlt **), indessen zeigt die veränderte Form der Aufträge, die Namhaftmachung der Maler und die Zuziehung eines Italieners die wachsende Theilnahme des Königs, auch geben sowohl die Sculpturen, die wir weiter unten kennen lernen werden, als die oben erwähnten Miniaturen ein Zeugniss von bedeutenden Fortschritten des Kunstsinnes, die sich auch in der Wand- und Tafelmalerei geäussert haben müssen.

In Frankreich ist äusserst Weniges erhalten. Aus dem zwölften Jahrhundert stammen ihrem Style nach die Gestalten Christi und einiger Heiligen an den Wänden der uralten Kirche St. Jean in Poitiers ***), und vielleicht noch die Gemälde, welche in den älteren romanischen Theilen der Kathedrale von Tournay entdeckt sind †),

*) Fiorillo a. a. O. S. 93 und 97. Die Anweisung von drei Eichen an den Sacristan von Glastonbury „ad imagines inde faciendas et ponendas in ecclesia sua“ ist gewiss nicht (wie Fiorillo a. a. O. annimmt) auf Gemäldetafeln, sondern auf plastische Arbeiten zu beziehen.

**) In der Galilaea der Kathedrale von Durham und im Chore der Westminsterkirche einige, jedoch kaum noch kenntliche Figuren. Auch die in den Vetusta monumenta, Vol. III, tab. 3, mitgetheilten Abbildungen der wahrscheinlich um 1280 in der Magdalenenkapelle bei Winchester gefertigten Malereien sind unbedeutend.

***) Mérimée, Voyage dans l'Ouest, p. 380.

†) Bulletin du comité historique, Vol. IV. p. 111, 455, 456. Die Kathedrale war, wie die Spuren beweisen, durchgängig mit Farben

aus dem dreizehnten die umfangreichen, aber sehr zerstörten Wandmalereien in der Krypta der Kathedrale von Chartres, geringere Ueberreste in der Kirche zu Fretigny derselben Diöcese, in der Dreifaltigkeitskapelle von St. Emilion zu Bordeaux, in einer Kapelle der Kathedrale von Autun, ein Bild der Jungfrau über dem Portale einer alten Kapelle im Dome zu Rheims. Vielleicht gehören auch die Gemälde im Chore der kleinen Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-Presles in der Champagne, der Heiland als Weltrichter mit Heiligen und Engeln, noch in diese Epoche *).

Die geringe Zahl dieser Ueberreste lässt sich nicht bloss dadurch erklären, dass die Richtung, welche die Architektur seit dem Anfange der Epoche nahm, der Wandmalerei in den Kirchen die Flächen entzog. Denn in Kapitelsälen, Kreuzgängen und Schlössern blieb noch Raum genug, und doch haben wenigstens die französischen Archäologen uns keine Nachrichten gegeben, welche, wie in England, auf grössere Unternehmungen dieser Art schliessen lassen. Man darf daher wohl annehmen, dass die Wandmalerei vernachlässigt war. Auch ist dies sehr wohl erklärlich. Die raschen Fortschritte der Architektur, die Begeisterung, mit der sie verfolgt wurden, nahmen die künstlerischen Gemüther so sehr in Anspruch, dass eine Kunst, welche ausserhalb dieser Strömung lag, keine grosse Anziehungskraft üben konnte. Dies musste um so mehr die Wand-

geschmückt, ohne Zweifel zu verschiedenen Zeiten. Interessant ist der Gegenstand eines im nördlichen Kreuzarme gefundenen Gemäldes; es enthält nämlich die Scene aus der Legende der h. Margaretha, wo der Präfect Olybrius, das fünfzehnjährige Mädchen bei ihrer Schaafherde sehend, von Liebe zu ihr entbrennt. Tournay gehörte übrigens damals in kirchlicher und politischer Beziehung zu Frankreich und war also hier anzuführen.

*) Organ für christl. Kunst, 1855, S. 288. Der Berichterstatter findet die Malereien denen von Ramersdorf ähnlich, welche nach meiner Meinung erst dem vierzehnten Jahrhundert zuzurechnen sind.

malerei treffen, als inzwischen eine andere Art der Malerei aufgekommen war, die mit dem gothischen Style so enge zusammenhing, dass sie für ihn fast eine nothwendige Ergänzung, er für sie wenigstens die natürliche Einrahmung bildete.

Ich spreche von der Glasmalerei. Allerdings war sie nicht eine neue, dem gothischen Style gleichzeitige Erfindung, vielmehr hatte sie bei seinem Entstehen schon eine gewisse Ausbildung erlangt. Aber er ergriff sie mit Eifer und wandte sie in ausgedehnterem Maasse an.

Ihre Erfindung fällt vielmehr in eine ziemlich frühe Zeit und ist wie die meisten Erfindungen in ein gewisses Dunkel gehüllt. Wie es scheint, wurde sie durch die mangelhafte Technik der Glasfabrikation, welche von den Römern auf das Mittelalter übergegangen war, erleichtert und befördert. Farbloses Glas war schon bei den Römern seltener und theuerer gewesen, als farbiges, auch war die Zubereitung desselben so unvollkommen, dass es, wo wir es an antiken Geräthen finden, meist einen blauen oder grünen Anflug hat. Im früheren Mittelalter verstand man noch weniger es zu bereiten und kannte nur farbiges dunkles Glas, so dass noch ein Dichter des zwölften Jahrhunderts bei der Schilderung des Sardonyx den Vergleich brauchen konnte, dass er „schwarz wie Glas“ sei. Glasfenster waren den Römern und ebenso den Erbauern der alten christlichen Basiliken unbekannt gewesen; erst seit dem vierten Jahrhundert werden sie erwähnt, und zwar immer als etwas Kostbares und Seltenes. Das Bedürfniss der nordischen Gegenden, wo man nicht einmal wie in Italien ihre Stelle durch durchscheinenden Marmor oder Alabaster ersetzen konnte, begünstigte ihre Verbreitung; allein man war in der Bereitung grösserer Tafeln eben so unerfahren, wie in der des farblosen Glases, so dass diese Fenster nur aus

verschiedenfarbigen kleinen Stücken bestanden. Daher war es denn fast eine Nothwendigkeit, dass man diese Vielfarbigkeit zu regeln und eine Art von musivischem Muster hervorzubringen suchte, was dann wieder bei dem vorherrschenden Drange nach Darstellungen heiliger Gegenstände den Wunsch anregen musste, in gleicher Weise Figuren zusammensetzen zu können *). Indessen war dieser letzte Schritt keinesweges leicht, indem man denn doch im Besitze wenigstens einer mit dem Glase verschmelzbaren Farbe sein musste, um die Gesichtszüge und andere Details hineinzeichnen zu können.

Wo diese wichtige Erfindung gemacht ist, steht nicht völlig fest. Jedenfalls weder in England, wo man sie erst um 1200 nachweisen kann, und wo die Glasfabrikation auch später noch so zurückblieb, dass man farbige Gläser aus Rouen verschrieb **), noch in Italien, wo sie wahrscheinlich nicht vor dem vierzehnten Jahrhundert in Anwendung kam ***). Die älteste Erwähnung findet sich in Deutschland und zwar in Bayern, wo die Fenster der Klosterkirche von Tegernsee, zufolge des uns erhaltenen

*) Vgl. besonders den überzeugenden Nachweis aller dieser die Erfindung begünstigenden Umstände bei W. Wackernagel, die deutsche Glasmalerei, 1855. — Die Literatur der Glasmalerei (vgl. Band IV, Abth. 1, S. 339) ist neuerlich durch mehrere französische Werke vermehrt; Abbé Texier, Hist. de la peinture sur verre en Limousin; Marchand, Verrières de la cath de Tours; Hucher, Vitraux de la cath. de Mons; Capronnier, Vitraux de la cath. de Tournai, mit Text von Decamps und le Maistre d'Anstaing.

**) Fiorillo V, 135; vgl. mit Gessert, Gesch. der Glasmalerei S. 65.

***) Wenn Leo von Ostia von dem Abt Desiderius von Monte Casino unter anderem rühmt: Illud (den Kapitelsaal) vitreis fenestris consternens colorum varietate depinxit, spricht er offenbar nicht (wie Lasteyrie Histoire de la peinture sur verre annimmt) von wirklichen Glasmalereien, sondern nur von dem farbigen Scheine, mit welchem die Gläser das Innere des Raumes bemalten.

Danksagungsbriefes des Abtes an den Stifter, schon in den letzten Jahren des zehnten Jahrhunderts nicht bloss vielfarbig, sondern auch mit Gemälden geschmückt waren. Indessen enthält der Brief nicht die Angabe von dargestellten Gegenständen, so dass die Worte auch von Mustern, die durch blosse Zusammensetzung gebildet waren, verstanden werden können *).

Eine andere frühzeitige Erwähnung führt uns nach Burgund, indem der Verfasser einer Chronik von St. Benigne in Dijon bei Erwähnung der h. Pascasia, deren Reliquien hier bewahrt wurden, bemerkt, dass das Martyrium derselben auf einem im Kloster bewahrten alten Glasfenster gemalt sei. Hier wird also von wirklicher Glas-

*) Der Brief des von 983 bis 1001 dem Kloster vorstehenden Abtes Gozbert an einen nicht näher bekannten Grafen Arnold nach Pez Thesaurus Anecdotorum Tom. VI, Pars 1, p. 122, bei Gessert a. a. O. S. 25 ganz abgedruckt, sagt nämlich: Merito pro vobis Deo supplicamus, qui locum nostrum talibus honoribus sublimastis, qualibus nec priscorum temporibus comperti sumus, nec nos visuros esse sperabamus. Ecclesiae nostrae fenestrae veteribus pannis usque nunc fuerunt clausae. Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum infulsit basilicae nostrae pavimenta per discoloria picturarum vitra, cunctorumque inspicientium corda pertentant multiplicia gaudia, qui inter se mirantur insoliti operis varietates. Der Abt spricht also von einem ungewöhnlichen Schmucke, von welchem er noch nicht einmal durch Erfahrung Kenntniss gehabt habe. Indessen kann sich dies, da die Ausstattung der Kirche in Tegernsee und wahrscheinlich auch in den benachbarten Klöstern so ärmlich gewesen war, dass man sich begnügt hatte, die Fenster mit alten Lappen zu schliessen, recht wohl auch auf bloss farbige mosaikartige Muster des Glases bezogen haben. Und eben so wenig lässt der Ausdruck: discoloria picturarum vitra, mit Sicherheit auf Figurenmalerei schliessen, vielmehr würde der dankbare und volltönende Worte liebende Abt schwerlich eine Anspielung auf die heiligen Gestalten, wenn die Fenster solche enthalten hätten, unterdrückt haben. Vgl. Gessert und Wackernagel a. a. O., welche in dem Briefe wirklich ein Zeugniss für vollständige Glasmalerei zu finden glauben, mit Kugler, Gesch. der Mal. I, 174, der nur den Beweis der Buntfarbigkeit darin findet.

malerei gesprochen, indessen steht weder die Lebenszeit des Chronisten noch der Zeitpunkt der Anfertigung des von ihm erwähnten Gemäldes fest, so dass beide erst in das zwölfte Jahrhundert fallen können *).

Zuverlässig ist nur, dass Theophilus die Glasmalerei und zwar ganz in dem Umfange, wie sie in dieser Epoche geübt wurde, kannte, da er vollständige Anleitung zu ihrer Ausführung giebt. Da er am Ende des elften oder Anfange des zwölften Jahrhunderts und zwar in Deutschland schrieb **), so steht dadurch fest, dass damals diese Kunst hier bekannt war. Allein freilich ist dann sogleich zu erwähnen, dass er in wiederholten Aeusserungen in Beziehung auf Farbenreichthum und Farbenschönheit der Fenster Frankreich den Vorzug giebt ***), dass also diese

*) Chron. S. Benigni Divion. bei d'Achéry, Spicil. tom. II, p. 383: Ut quaedam vitrea antiquitus facta et usque ad nostra perdurans tempora eleganti praemonstrabat pictura. Die Chronik schliesst zwar mit dem Jahre 1052, allein sie deutet keineswegs an, dass der Chronist um diese Zeit lebte, und noch weniger sagt dieser, wie Emeric David, Hist. de la peinture au moyen age, ed. Jacob., p. 79, annimmt, dass dies Glasgemälde aus der älteren, durch Karl den Kahlen restaurirten Kirche herstamme. Es liegt daher gar kein Grund vor, das unbestimmte „antiquitus facta" auf die Zeit dieses Königs, oder gar, wie die Benedictiner von St. Maure in der Hist. litt. de la France VI, 66, und ihnen beistimmend der neueste Herausgeber des Theophilus, Robert Hendrie p. XI der Vorrede, auf die Karl's des Grossen zu beziehen.

**) Der Gebrauch einzelner deutscher Kunstwörter, die Art, in welcher er Deutschlands und der anderen Nationen gedenkt, und besonders der Umstand, dass fast alle Handschriften seines Werkes in Deutschland gefunden sind oder daher stammen, sprechen entscheidend für seinen deutschen Ursprung, der dann auch nicht bloss von den deutschen Schriftstellern, sondern auch von Guichard in der Einleitung zu der Ausgabe von de l'Escalopier p. LVII angenommen wird, und dem Robert Hendrie a. a. O. p. XXV nicht widerspricht, obgleich er auch Gründe für die Möglichkeit lombardischer Abstammung giebt.

***) In der Vorrede, wo er die Leistungen der verschiedenen Nationen schildert und die Deutschen in Beziehung auf plastische Fein-

neue Kunst, wenn in Deutschland erfunden, jedenfalls frühzeitig nach Frankreich übergegangen sein und dort einen dankbaren Boden gefunden haben musste.

Auch haben wir andere Spuren, dass sie hier frühe verbreitet war. Schon im elften Jahrhundert erhielt das Kloster St. Hubert in den Ardennen, also an der damaligen Westgränze Deutschlands, seine als schön gerühmten Fenster durch einen zu diesem Zwecke aus Rheims berufenen Künstler *). In der Provinz von Limoges, welche durch die schon längst betriebene verwandte Technik der Emailmalerei dazu befähigt war, hat man Glasmalereien vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, wenn auch nur mit Mustern, nicht mit Figuren gefunden **). Im zweiten Viertel dieses Jahrhunderts giebt die Regel der Cistercienser vom Jahre 1134, indem sie Glasgemälde in den Kirchen des Ordens verbietet, ein Zeugniss, dass diese schon sehr verbreitet sein mussten ***), und gleich darauf, um 1140, wussten die Mönche der Klöster Bonlieu (Creuze) und Obasine (Corrèze) dieser Regel und zugleich ihrem Geschmack dadurch zu genügen, dass sie die Fenster ihrer Kirchen in grauem Glase mit Blattverschlingungen und Mustern ausfüllten, welche milderes Licht und einen gefäl-

heit und Metallarbeiten rühmt, nennt er als vorzüglichste Leistung von Frankreich: Quicquid in fenestrarum varietate diligit Francia; dann wieder bei der Bereitung schön gefärbten Glases, Lib. II, cap. 12: Franci in hoc opere peritissimi.

*) Historia Andagiensis monast. c. 12, bei Martene et Durand Amplissima collectio I, 423: Illuminavit quoque oratoria pulcherrimis fenestris, quodam Rogerio conducto ab urbi Remensi, hujus artis peritissimo. Stenzel, Geschichte der fränkischen Kaiser I, 141, und Lasteyrie a. a. O.

**) Caumont, Bulletin monumental XII, 441.

***) Art. 82: Vitreae albae fiant et sine crucibus et picturis. Bei Lasteyrie a. a. O. S. 44.

ligen Anblick gewährten *). Um dieselbe Zeit liess aber auch der schon oft genannte Abt Suger für seine Kirche zu St. Denis eine Reihe von gemalten Fenstern ausführen, von denen nach dem ausführlichen Berichte seines Lebensbeschreibers jedes eine ziemlich grosse Zahl chronologisch oder symbolisch verbundener historischer Gegenstände enthielt. Die meisten dieser Fenster sind bei den späteren Herstellungen der Kirche untergegangen, einige jedoch erhalten, welche uns Auskunft über die Behandlung und Anordnung des anscheinend überreichen Stoffes geben. In jedem derselben befinden sich nämlich auf blauem, von rothen Streifen rautenförmig durchkreuzten, und von einer helleren Einrahmung umschlossenen Grunde neun Medaillons, drei in der Spitze des Bogens, die sechs unteren je zwei neben einander zwischen den geraden Fensterwänden, jene nur mit Arabesken, diese mit historischen Darstellungen. Die Figuren sind darin von sehr kleiner Dimension und die historischen Momente, so inhaltreich sie erscheinen, vermöge der dem Mittelalter geläufigen andeutenden Sprache, immer nur durch wenige Gestalten dargestellt. So enthält das eine dieser Fenster die Geschichte Mosis, darunter auch den Durchgang durch das rothe Meer, mit symbolischer Deutung auf die Taufe **). Der Bericht macht ausdrücklich geltend, dass Pharao's Reiter im Meere ertrinken ***); auf dem Bilde sehen wir das Medaillon in seiner unteren Hälfte durch eine gelb und roth gefärbte Linie getheilt, oberhalb welcher fünf Juden von Jehova geleitet, dessen Haupt im kreuzförmigen Nimbus am Scheitel des Kreises erscheint,

*) Texier in Didron's Annales archéologiques X, 81, in einem Auszuge aus seiner Histoire de la peinture sur verre en Limousin.

**) Quod baptisma bonis, hoc militia Pharaonis
Forma facit similis causaque dissimilis. —

***) Ubi Pharao cum equitatu suo in mare demergitur.

ruhig schreiten, während darunter Pharao, das Rad eines Wagens auf seinem Gewande, der Kopf eines Pferdes und der einer zweiten menschlichen Gestalt genügen, um den Untergang seines Heeres anzudeuten. Ein anderes Fenster zeigt uns Christus und die Jungfrau in mannigfachen mystischen Beziehungen, darauf in einem Medaillon auch Suger selbst, im Mönchskleide aber durch die Beischrift bezeichnet, vor der Jungfrau am Boden liegend. Ein drittes enthält nur Arabesken. Die Zeichnung der Figuren ist ziemlich roh und steif, die Gewänder sind aus winzigen Glasstücken zusammengesetzt und wenig schattirt, die starken Eisenstäbe, welche bei der Grösse des ungetheilten Fensters unentbehrlich waren, durchschneiden zwar nicht die Medaillons, wohl aber den Grund; aber dennoch macht das Ganze durch die überaus klare Anordnung und durch die glückliche Wahl der kräftigen Farben einen sehr befriedigenden Eindruck *). Suger legte grossen Werth auf diese Malereien, die sein Lebensbeschreiber Werke von wunderbarer Arbeit und grosser Kostbarkeit nennt; er hatte zu ihrer Verfertigung Meister aus verschiedenen Nationen, die er nicht näher bezeichnet, wahrscheinlich aus dem Limousin und aus Deutschland versammelt; er bestellte nach ihrer Vollendung einen eigenen Aufseher zu ihrem Schutze und zu etwanigen Herstellungen **), aber er deutet mit keinem Worte an, dass diese Kunst noch eine neue sei.

In der That steht sein Unternehmen auch nicht allein. An mehreren Orten, durchweg im westlichen Frankreich,

*) Abbildungen bei Lasteyrie a. a. O. Taf. 3 — 7.

**) Sugerius de rebus in administratione sua gestis, bei Duchesne, Hist. Francor. Script. IV, 348 ff.: Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem — tam superius quam inferius magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus. — Tuitioni et refectioni earum ministerialem magistrum constituimus.

sind historische Glasmalereien erhalten, welche nach dem Style ihrer Zeichnung und übereinstimmenden Nachrichten theils älter, theils nicht viel jünger zu sein scheinen. So in der Kathedrale St. Maurice in Angers, welche von 1125 bis 1149 gewölbt wurde und wahrscheinlich bei dieser Gelegenheit ihre älteren Fenster erhielt, welche, abgesehen von ihrer minder klaren Anordnung, im Style denen von St. Denis völlig gleichen und sich vor den späteren, sehr eleganten Glasmalereien durch ihre harmonische Farbenbehandlung günstig auszeichnen *). Aehnlich sind andere in St. Père in Chartres, Ste. Radegonde in Poitiers, im romanischen Schiffe der Kathedrale von Mans. In St Trinité in Vendome stammt eine Jungfrau mit dem Kinde in der Glorie von sehr grosser Dimension und bewunderns-würdig fester Zeichnung, nicht ohne feierliche Würde aber im strengsten byzantinisirenden Style, nach begründeten Vermuthungen aus dem Jahre 1180 **). Schon 1155 stifteten, wie wir urkundlich wissen, der Graf Robert von Dreux und seine Gemahlin in der Abteikirche zu Braine-le-Comte Fenster, auf denen ihre Bildnisse zu sehen waren, und welche sie von der Königin Eleonore von England, ihrer Verwandten, zum Geschenke erhalten hatten. Ohne Zweifel hatte diese, deren Gemahl erst im Jahre vorher den englischen Thron bestiegen hatte, sie nicht in England, sondern in ihren angestammten französischen Provinzen, vielleicht in Limoges, fertigen lassen ***).

*) Mérimée, Voyage dans l'Ouest, S. 333.

**) Abbildungen einiger dieser Fenster bei Lasteyrie a. a. O.

***) Gessert a. a. O. S 63 und 85 hält sie ohne Grund für englische Arbeit. Wir haben schon oben (S. 197) bemerkt, dass Heinrich II. und seine Gemahlin gern die Kunstfertigkeit ihrer französischen Unterthanen beschäftigten, und nichts berechtigt uns, eine so frühe Ausübung der Glasmalerei in England anzunehmen.

Auch besitzen wir im Chore der Kathedrale von Poitiers einige Fenster, welche aller Wahrscheinlichkeit nach von diesem Königspaare geschenkt, und wenn auch nicht vor dem Tode Heinrich's (1189), so doch vor dem seiner Gemahlin (1204) hierher gestiftet sind. Namentlich gilt dies von dem mittleren der Ostwand. Es unterscheidet sich von den Fenstern in St. Denis vortheilhaft durch grössere Dimension der Figuren und durch eine sinnreichere Eintheilung. Oben in der Spitze sehen wir nämlich den Heiland in der von Engeln getragenen Glorie, in der Mitte die Kreuzigung mit mannigfachen Nebenfiguren, unten in den verschiedenen Theilen eines Vierblattes die Marien am Grabe und die Martyrien der Apostel Petrus und Paulus, und schliesslich die Bilder der beiden königlichen Stifter. Die Zeichnung ist überaus strenge, Christus noch ganz im Mosaikentypus, die Haltung der Engel und anderer Nebenfiguren höchst bewegt, fehlerhaft doch ausdrucksvoll, aber die ganze Anordnung zeigt ein feineres rhythmisches Gefühl, und das Störende der unerlässlichen Eisenbarren ist sehr geschickt dadurch gehoben, dass sie theils als Scheidung der verschiedenen Bildflächen, theils in Zusammenhang mit den Balken des Kreuzes angebracht sind und die Figuren ungeachtet ihrer grösseren Dimensionen niemals durchschneiden *).

Mit dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts wurde der Betrieb dieses Kunstzweiges sehr viel lebendiger und erfolgreicher; man kann etwa zwanzig französische Kirchen aufzählen, in denen Fenster aus den ersten Decennien erhalten sind, und jedes weitere Jahrzehent fügt eine grössere Zahl hinzu. Ungeachtet der Zerbrechlichkeit des Materials und der grossen Verheerungen, welche die Zeit, der Van-

*) Eine Abbildung dieses Fensters in Auber, Hist. de la cath. de Poitiers.

dalismus der Aufklärungsperiode und die Revolution angerichtet haben, fällt noch jetzt selbst dem flüchtigen Reisenden die grosse Zahl prachtvoller, grossentheils noch aus diesem Jahrhundert herrührenden Glasmalereien in den französischen Kirchen auf. Offenbar hängt die Blüthe dieser Kunstgattung mit der fortschreitenden Entwickelung des gothischen Styls zusammen, der bei seinen weiten Fensteröffnungen ihrer nothwendig bedurfte. Es würde unmöglich und überflüssig sein, alle noch erhaltenen Glasgemälde dieser Epoche oder auch nur alle Kirchen aufzuzählen, in denen sich solche finden. Die Kathedrale von Bourges hat allein 183 Fenster dieser Art von unvergleichlicher Farbenpracht*), die von Chartres 146 und darunter noch viele aus diesem, einige, wie sich aus der Lebenszeit der darauf genannten Stifter ergiebt, noch aus den ersten Decennien desselben Jahrhunderts. Von gleicher Schönheit sind die im Chore der Kathedrale von Mans. In der Kathedrale von Rheims sind die unteren Fenster zwar unter Ludwig XIV. zerstört, die oberen aber noch in ihrer alten Pracht erhalten; in der von Amiens bestehen wenigstens noch die des Chors, darunter das eine mit dem Namen des Stifters und der Jahreszahl 1269. In den Kathedralen von Troyes, Tours, Rouen **), Chalons-sur-Marne, Soissons und Clermont in der Auvergne sind meistens in den Chören noch prachtvolle Fenster aus dieser Zeit, in der Ste. Chapelle zu Paris noch bedeutende Ueberreste aus der Zeit Ludwig IX. erhalten. Die Kathedrale der Hauptstadt, einst durchgängig

*) Vgl. das ausgezeichnete Prachtwerk Martin et Cahier, Monographie (Vitraux) de la Cath. de Bourges.

**) Auf einem Fenster ist der Name des Verfertigers genannt und zwar als aus Chartres gebürtig: Clemens Vitrierius Carnotensis. Lasteyrie, Taf. 33. Bemerkenswerth ist, dass die Einfassung des Bildes hier noch genau dasselbe Arabeskenmuster hat, wie auf einem der Fenster des Suger, die mehr als hundert Jahre früher entstanden waren.

mit Glasmalereien geschmückt, hat sie leider mit einem Schlage verloren, nicht durch Kriegswuth oder den Fanatismus einer rohen Volksmasse, sondern auf Befehl des Kapitels, das im Jahre 1741 sie durch weisse Scheiben ersetzen liess. Pierre Levieil, selbst Glasmaler und Geschichtschreiber der Glasmalerei, war mit der Ausführung dieser Maassregel beauftragt und berichtet darüber in seinem Werke *), ohne auch nur ein Bedaueru auszusprechen. Das mittlere Fenster des Chors enthielt Christus zwischen der Jungfrau und Johannes dem Täufer, die der Seitenwände unter jedem der zwei Bögen kolossale 18 Fuss hohe Gestalten von Bischöfen, Patriarchen und Propheten. Glücklicherweise sind indessen die grossen Rosenfenster der drei Façaden dieser Zerstörung entgangen und geben uns noch eine Probe der alten Pracht. Sie enthalten in kleinen den inneren und äusseren Strahlen der Rose eingezeichneten Medaillons auf tiefblauem Grunde im Anschlusse an die Bedeutung der darunter befindlichen Portalsculpturen, das westliche und nördliche die Jungfrau mit dem Kinde dort von Propheten, Zeichen des Thierkreises, Monatsarbeiten und Tugenden, hier von alttestamentarischen Königen und Propheten umgeben**), das südliche die Glorie der Märtyrer. Sie sind, da die Kreuzfaçaden erst um 1257 erbaut wurden, eine Arbeit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Dieser frühe und eifrige Betrieb der Glasmalerei erstreckte sich in Frankreich genau so weit wie die Herrschaft des gothischen Styls. In Lothringen und Belgien finden sich Glasgemälde nur aus dem vierzehnten Jahrhundert, in den südlichen Provinzen sind sie sogar auch da noch selten.

*) Levieil, Traité pratique et historique de la peinture sur verre.

**) Dieses abgebildet bei Lasteyrie, Taf. 21.

Deutschland kann sich bei Weitem nicht gleichen Reichthums rühmen. Aus jener Zeit, von der der Brief des Abtes Gozbert spricht, ist uns begreiflicherweise nichts geblieben; aber auch dem zwölften Jahrhundert, und zwar seiner Spätzeit, können wir nur fünf Oberlichter im Dome zu Augsburg zuschreiben, einzelne alttestamentarische Gestalten von sehr steifer Haltung mit breiten von vorn gesehenen Gesichtern, verzierten Gewändern und jüdischen Mützen. Selbst Glasmalereien des dreizehnten besitzen wir nur in sehr mässiger Zahl, aus früherer Zeit und in rundbogigen Fenstern nur am Rheine und in Westphalen. Hier in der Chornische des Patroclus-Münsters zu Soest einzelne Gestalten als Ueberreste grösserer Compositionen, in der kleineren Kirche zu Legden im Münsterlande dagegen ein vollständiges Fenster, in rhythmisch geordneten Kreisbildern der Stammbaum Christi, ausgehend von dem als Kreuz gestalteten paradiesischen Baume des Lebens, schliessend mit dem thronenden von den sieben Tauben des heiligen Geistes umgebenen Christus *). Bedeutender sind die Fenster der Chornische von St. Cunibert in Köln, drei grössere und mehrere kleinere, ohne Zweifel um die Zeit der Einweihung 1248 entstanden und vollkommen dem edlen spätromanischen Style dieser Zeit entsprechend. An dem mittleren Fenster, dessen Inhalt die über einander dargestellten Hauptmomente der Geschichte Christi, Verkündigung, Geburt, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt mit begleitenden Engeln und Propheten bilden, ist ausser der Farbenschönheit auch die räumliche Anordnung zu rühmen, die geschickte und künstliche Verbindung von Medaillons und Halbmedaillons mit gewissen, den schlanken Fensterwänden parallelen senkrecht aufsteigenden Linien und die Verwendung des Eisengerüstes zu einer kräftigen

*) Lübke a. a. O., S. 335.

Betonung dieses architektonischen Grundgedankens *). Dass man dies Fenster schon damals als etwas Ausgezeichnetes anerkannte, beweist der Umstand, dass es in einem der beiden Chorfenster der Kirche zu Heimersheim an der Ahr in verkleinerter Nachbildung vorkommt, indem dasselbe nicht nur jene fünf geschichtlichen Scenen mit ganz ähnlichen Motiven wiederholt, sondern auch in seiner Einrahmung eine Abbreviatur der dort angewandten reicheren Formen giebt **). Auch die Glasmalereien in den rundbogigen Fenstern der Kirche zu Neuweiler im Elsass, starre Gestalten in einfacher Haltung, werden noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören ***). Alle übrigen dagegen sind jünger und finden sich in gothischen Maasswerkfenstern. Die der Klosterkirche zu Altenberg bestehen der Cisterzienserregel gemäss nur aus grau in grau ausgeführten, aber sehr geschmackvollen Mustern und Blumengewinden, die der Kirche zu Wimpfen im Thale, jetzt im Museum zu Darmstadt, geben dagegen auf farbigem, teppichartig oder mit Rankengewinden verziertem Grunde in einzelnen Medaillons die Geschichte Christi mit alttestamentarischen Parallelen in derber, kräftiger Zeichnung †). Bedeutender ist im Strasburger Münster die Reihenfolge deutscher Könige und Wohlthäter des Stiftes, welche, an ihrer Spitze die anbetenden heiligen drei Könige und das Christuskind, die Fenster des nördlichen Seitenschiffes füllen. Es sind einzelne statuarische Gestalten, je eine in jedem Bogenfelde unter einem gothischen Baldachin, aber in edler Form und stylvoller Gewandung und in

*) Boisserée, Niederrhein, Taf. 72.

**) Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde, I, Taf. 9.

***) Lasteyrie a. a. O., Taf. 1.

†) Müller a. a. O., Taf. 18.

prachtvollen wohlgewählten Farben ausgeführt *). Ausserhalb dieser westlichen Provinzen können wir noch weniger aufweisen. In der Elisabethkirche zu Marburg in sehr zerstörten Fenstern äusserst geschmackvolle Muster auf farbigem Grunde **), im Dome zu Halberstadt wenig bedeutende Ueberreste, in der Klosterkirche zu Kappel in der Schweiz, obgleich dem Cistercienser-Orden angehörig, ausser ornamentistischen Zeichnungen auch Figuren ***), wozu dann etwa noch ein Fenster mit der Kreuzigung im Kloster Heilsbronn †), und einige in der Kirche zu Kremsmünster in Oestreich ††), wenn sie nicht jünger sein sollten, kommen; das ist alles was wir dem dreizehnten Jahrhundert mit Sicherheit zuschreiben können. Allerdings ist auch bei uns Vieles durch Unfälle, falschen Geschmack oder Vernachlässigung zerstört, allein schwerlich mehr als in Frankreich, und selbst die Nachrichten über Arbeiten aus dieser Epoche †††), lassen nicht auf eine grosse Thätigkeit dieses Kunstzweiges schliessen. Dass diese Erscheinung nicht durch einen Mangel an technischem Geschicke oder an Farbensinn zu erklären ist, beweist ebensosehr die

*) Mit Recht nimmt Kugler, Gesch. d. Malerei I, 205 an, dass dem Johann von Kirchheim, pictor vitrorum in ecclesia Argentinensi, welchen man in einer Urkunde vom Jahre 1348 entdeckt hat, nur die in der 1331 gestifteten Katharinenkapelle vorhandenen Glasgemälde (vgl. Schreiber, das Münster z. Strassburg, S. 69), und nicht (wie bei Lasteyrie a. a. O., Taf. 40) die jener Königsreihe zuzuschreiben sind, wogegen ich seinem ungünstigen Urtheil über diese (vgl. auch kl. Schr. II, 517) keinesweges beistimmen kann.

**) Moller, Denkmäler, II, Taf. 16.

***) Mittheil. der züricherischen Gesellschaft für vaterländ. Alterthümer VI, Taf. 11.

†) Von Stillfried, Alterthümer des Hauses Hohenzollern.

††) Otte, Handbuch der Kunstarchäologie, 1854, S. 199.

†††) Gessert a. a. O., S. 70 ff. meist nach Fiorillo's zerstreuten Allegaten.

Vortrefflichkeit der wenigen erhaltenen Glasgemälde als die lange Blüthe der Wandmalerei. Wir kommen daher zu dem bemerkenswerthen Resultate, dass in Frankreich die neue Gattung, in Deutschland die ältere Kunst der Wandmalerei die grössere Neigung für sich hatte. Und dies erklärt sich denn auch schon vollkommen aus der Baugeschichte beider Nationen, obgleich es noch tiefere Gründe haben mag. Der gothische Styl forderte und begünstigte die Fenstermalerei, während er jener anderen Kunst die Wandflächen entzog. Dem romanischen Gebäude war dagegen der Farbenglanz der Glasgemälde nur ein, wenn auch erwünschter, doch entbehrlicher Schmuck, während er, abgesehen von der Schwierigkeit das Glas unbeschadet der Zeichnung in den grossen ungetheilten Fenstern zu festigen, mit der hergebrachten Wandmalerei nicht wohl harmonirte. Neben den durchglänzten prachtvollen Farben des Glases erscheinen Wandgemälde, namentlich nach der Technik des dreizehnten Jahrhunderts, matt und trübe, während wiederum ihre strengere und durchbildetere Zeichnung die Unvollkommenheiten jener schwierigen Technik auffälliger macht. Es ist daher begreiflich, dass die Deutschen, so lange ihre Bauwerke mehr den romanischen Charakter trugen, die Kosten reicher ausgestatteter Fenster sparten und sich mit den trüben kleinen Scheiben, welche die damalige Glasfabrikation bot, begnügten, um ihre Wände mit ernsteren Kunstleistungen zu schmücken.

In England hat der puritanische Eifer von Cromwell's Soldaten so gründlich aufgeräumt, dass man sich nicht wundern kann, wenn die Zahl der Ueberreste dieser zerbrechlichen Gattung gering ist. Indessen ist es wahrscheinlich, dass schon unter Heinrich II. und Eleonore, welche wir bereits als Stifter von Glasgemälden kennen gelernt haben, diese Kunst aus ihren französischen Pro-

vinzen auch nach England übertragen wurde, auch finden wir in den Seitenschiffen des Chors der Kathedrale von Canterbury Glasmalereien auf tiefblauem Grunde, welche denen von St. Denis und Angers gleichen und mithin wohl schon bald nach der Vollendung dieses Chors um 1180 entstanden sein mögen. Aus dem dreizehnten Jahrhundert haben wir die Bestellungen Heinrich's III. für ausgedehnte Glasmalereien in einigen Kapellen in Westminster und in seinem Schlosse in Northampton und zwar in einer Weise, welche darauf schliessen lässt, dass diese Kunst damals in England schon sehr verbreitet war *). Auch sind in den Kathedralen von York und Lincoln, in Beckets Crown in Canterbury und an einigen anderen Orten noch schöne Glasgemälde erhalten, die dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts angehören dürften. Dennoch aber scheint der ganze Kunstzweig nicht sehr geblüht zu haben, da man, wie schon angeführt, noch im vierzehnten Jahrhundert farbige Gläser gern aus Rouen kommen liess.

Die Technik der Glasmalerei blieb übrigens in Deutschland und Frankreich, und also gewiss auch in England während des ganzen Laufes dieser Epoche dieselbe. wie sie schon Theophilus beschreibt. Man kannte nur eine Farbe, welche sich durch Brennen mit dem Glase vereinigte, und zwar eine schwarzgraue, das s. g. Schwarzloth, man musste daher das Bild aus so vielen verschiedenen Stücken schon in der Fritte gefärbten Glases zusammensetzen, als

*) Fiorillo, Gesch. d. z. K., Bd. 5, S. 92 und 103. Auffallend ist namentlich die eine dieser Bestellungen (Liberat. 36, Henr. III, Mandatum vic. Northampton., quod fieri faciat in castro North. fenestras de albo vitro, et in eisdem historiam Lazari et Divitis depingi), in dem daraus hervorzugehen scheint, dass auf weisses Glas gemalt werden sollte. Wahrscheinlich aber wollte der König nur anordnen, dass die Fenster im Ganzen aus farblosem Glase bestehen, aber, etwa in einem Medaillon, jene Malerei enthalten sollten.

es Farben enthalten sollte, und benutzte jenen Farbstoff nur zur Hineinzeichnung der Details und der Schatten. Man entwarf zu diesem Zwecke, wie Theophilus lehrt, das Bild des ganzen Fensters auf einem dazu vorbereiteten Brette, schnitt dann die einzelnen Glasstücke, indem man sie auf jenes Brett legte, nach den durchscheinenden Umrissen, bemalte und brannte sie, und verband sie endlich mit Blei zu einem Ganzen. Bei Ornamenten in der Einfassung des Bildes und in Gewändern oder bei Spruchzetteln bestrich man auch wohl den ganzen Streifen mit jener Farbe und zeichnete dann die Verzierungen oder die Buchstaben mit dem Stiele des Pinsels hinein. Dazu kam nun noch, dass die damalige Glasfabrikation nicht leicht grosse Tafeln gewährte, so dass der Maler grössere Felder derselben Lokalfarbe aus mehreren, oft sehr kleinen Stücken zusammensetzen und durch Blei verbinden musste. Man gab deshalb auch selten historische Darstellungen von grossen Dimensionen, sondern brachte lieber mehrere kleinere an, oder richtete sich, wenn doch grössere Figuren gegeben werden sollten, so ein, dass die Verbindung durch Blei auf Theile traf, wo sie weniger auffiel, etwa auf den Gürtel oder auf tiefer beschattete Falten. Man liebte deshalb auch verzierte Gewänder und gab meistens teppichartige, nicht einfache Hintergründe, um die Farbenflächen zu brechen und das Blei weniger auffallend anbringen zu können. Die Zahl der Farben ist nicht gross, Blau, Roth und Grün, demnächst Gelb, auch wohl Violett, Grün und Braun. Farbloses Glas ist wenig gebraucht und, obgleich schon an sich trübe, meist noch durch Farbenaufstrich gemildert; am meisten kommt es in den Randverzierungen vor. Gesichter und andere Fleischtheile sind zuweilen weiss, häufiger von einem gelblichen, lederfarbigen Tone.

Bei dieser geringen Zahl von Farben war es durchaus

nöthig, mit ihnen so abzuwechseln, dass die einzelnen Gegenstände sich von einander ablösten und das Ganze einen gefälligen Eindruck machte. Schon Theophilus giebt eine darauf hindeutende Vorschrift; er räth auf hellen Gründen saphirblaue, rothe oder grüne Gewänder, auf Gründen von dunkler Farbe weisse Gewänder anzubringen. In den Monumenten finden wir dies Princip noch mehr ausgebildet und sehr sorgfältig beobachtet. Die Einrahmung hat einen überwiegend hellen Ton, die Gründe sind fast immer dunkel, in den französischen Glasmalereien meistens blau, in den deutschen mehr roth. In den historischen Bildern werden dann die Farben des Grundes vermieden und die demnach übrig bleibenden Farben in wiederkehrender Abwechselung des Hellen und Dunklen angewendet. So ist auf dem Fenster, welches Suger's Bild enthält, der Grund tiefblau mit rothen sich durchkreuzenden Streifen, die Einfassung der Medaillons ein breiter, sich stark absetzender Streifen desselben Roth, dafür kommen aber diese Farben im Inneren der Medaillons gar nicht mehr vor; sie haben vielmehr einen dunkelgrünen Grund, auf dem die Figuren und anderen Gegenstände abwechselnd braun, hellgrün, gelb, grau und weiss gehalten sind. In einem derselben, wo sieben Reiter erscheinen, wechselt dies in der Art, dass je drei neben einander stehende Pferde weiss, gelb und grün in derselben Folge, das siebente allein stehende wieder weiss, und die Gewänder abwechselnd gelb, grau, weiss und braun sind. Man sieht, dass die Maler sich um naturalistische Wahrheit selbst nach den bescheidenen Anforderungen dieser Epoche nicht viel kümmerten, sondern lediglich auf Deutlichkeit der Zeichnung und gefälligen Wechsel der Farbe bedacht waren.

Gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts traten einige Aenderungen ein, indem man theils grössere Tafeln

zubereiten lernte, theils ausser dem Schwarzloth noch einige andere, zur Verglasung geeignete Farben entdeckte, die aber doch nur selten angewendet wurden. Dazu kam, dass die bisherige Anordnung der Compositionen den breiteren, durch mehrere Pfosten in schmale und hohe Felder getheilten Maasswerkfenstern nicht völlig entsprach. Man wagte daher in diesen Feldern einzelne, statuarische Gestalten von grösserer Dimension (in Notre-Dame von Paris waren sie 18 Fuss hoch) anzubringen, gab ihnen hellere Gewandfarben und statt des teppichartigen einen einfarbigen Grund, dessen Fläche man durch einen gothischen Baldachin verminderte. Indessen waren jene Verbesserungen der Technik nicht allgemein bekannt, diese Aenderungen der Anordnung von zweideutigem Werthe, und wir finden daher noch immer Fenster, in denen man dem alten Principe treu blieb. Im Ganzen unterscheiden sich daher die Arbeiten der verschiedenen Abschnitte dieser Epoche nur durch die Zeichnung, durch die gewaltsameren Bewegungen oder die steifere Haltung der früheren und den mehr statuarischen und einfacheren Styl der späteren Zeit.

Bei den technischen Schwierigkeiten, mit denen die Glasmalerei zu kämpfen hatte, musste sie nicht bloss auf naturalistische Wahrheit, sondern auch auf den tieferen Ausdruck und die Bedeutsamkeit, welche die Wandmalerei und Plastik ihren Gestalten geben konnten, verzichten. Aber in der That war dieser scheinbare Mangel eher ein Vorzug, indem er sie ganz von selbst in den eigentlichen Gränzen ihrer Aufgabe hielt. Die Wandmalerei und die Plastik haben die feste Mauer hinter sich, sind daher von ihr, wenigstens dem Gedanken nach, ablösbar und können ohne Verletzung des architektonischen Gefühls mit selbstständiger Bedeutsamkeit auftreten. Bei der Glasmalerei fällt diese Sonderung fort; das Glas des Fensters ist ein Theil der

umschliessenden Wand mit einer bestimmten architektonischen Function; es hat dem Inneren das Licht zuzuführen, und muss diese Aufgabe in einer Weise lösen, welche dem Geiste und der Stimmung des gesammten Bauwerks und seiner Glieder entspricht, ohne sich durch allzubestimmte und concentrirte Zeichnung diesem Zusammenhange zu entziehen. Wie sich diese Aufgabe in der Kirche, und zwar in der Kirche des Mittelalters näher gestaltete, kann keinem Zweifel unterliegen. Sie durfte das Licht nicht als das weisse und kalte geben, welches die Dinge der Welt in ihrer verständigen, selbstsüchtigen Trennung beleuchtet, sondern als das Himmelslicht, als Quelle aller Schönheit, zur Farbenpracht des Regenbogens entfaltet. Sie durfte und musste auf diesem Farbengrunde auch das Höchste der Schöpfung, den Menschen in seiner Heiligung erscheinen lassen, aber immer so, dass er der göttlichen Ordnung, die hier durch die architektonische repräsentirt wird, sich unterordne.

Allerdings setzte die Lösung dieser Aufgabe voraus, dass die übrige Architektur in demselben Geiste behandelt war, und namentlich das Element der Farbe, das sich an den Fenstern in seinem höchsten Glanze zeigen sollte, in sich aufgenommen hatte. Neben weissen Wänden erscheint die Glasmalerei als ein bunter, willkürlicher Flecken, neben bemalten das weisse Fenster wie eine Lücke. Der Gebrauch farbiger Fenster hing daher in der romanischen Architektur mit der Gewohnheit durchgeführter Wandmalereien zusammen und erlangte im gothischen Style um so höhere Bedeutung, weil derselbe die Wandmalereien, für die er keine Flächen besass, aufgab, aber die Farbe beibehielt und sie, indem er sie als das Mittel nicht historischer Darstellung, sondern architektonischen Ausdruckes benutzte, nur um so inniger mit dem Ganzen verschmolz.

Er färbte die feinen Glieder, in welche sich die Massen auflösten, mit verschiedenen ihren Functionen entsprechenden Tönen, die tragenden mit helleren, die bloss füllenden und verbindenden mit dunkleren, die verticalen mit aufsteigenden, die horizontalen mit bandförmigen Mustern, das Blattwerk der Kapitäle mit Gold. Auch die Sculptur war von dieser Regel nicht ausgenommen, auch sie prangte in Gold und Farben, nicht bloss im Inneren der Kirchen, sondern auch an den Portalen. Neben dieser durchgeführten Polychromie erschien dann die Glasmalerei als die höchste Steigerung des alle Theile durchdringenden, aber an den undurchsichtigen Steinen nur in elementarer und architektonischer Bedeutung entwickelten farbigen Lebens. Allerdings können wir nicht behaupten, dass in allen gothischen Gebäuden eine vollständige Färbung bestand; häufig mag sie sich auf den Chor beschränkt, häufig ganz gefehlt haben. Aber sie war doch als Postulat gedacht und jedenfalls waren die Wände nicht überweisst, sondern behielten die natürliche, durch die Zeit erhöhete und durch die Schatten der reichen Gliederung belebte dunkle Farbe des Steines, die schon an sich in einem bestimmten harmonischen Verhältnisse zu den farbigen Fenstern stand.

Das Mittelalter ist in ästhetischen Dingen schweigsam; die geistlichen Schriftsteller besprechen die Malereien nur in Beziehung auf ihre Gegenstände, die Chronisten und Biographen sind nur bemüht, die Freigebigkeit des Stifters oder die reiche Ausstattung ihrer Kirche zu rühmen. Um so wichtiger ist es, dass wir wenigstens eine Aeusserung eines Künstlers haben, der zu Kunstgenossen spricht und die Auffassung schildert, mit der man diese Vielfarbigkeit betrachtete. Es ist wieder der so oft erwähnte Theophilus. Nachdem er nämlich in den beiden ersten Büchern seines Werkes von der Malerei auf Wänden, Tafeln und Fenstern

gehandelt hat, leitet er das dritte, in welchem er von der Bereitung des Kirchengeräths sprechen will, durch eine feierliche Vorrede ein, in welcher er die Künstler, für die er sein Werk bestimmt, über etwanige Zweifel zu beruhigen und in ihrem Streben zu ermuthigen sucht. Durch den Mund Davids, so beginnt er, habe Gott uns belehrt, dass er an der Pracht seines Tempels Gefallen finde. Darum solle der Künstler fest glauben, dass der Geist Gottes sein Herz erfüllet habe und durch die sieben Gaben des heiligen Geistes ihn leiten werde. Von diesen beseelt, redet er ihn dann weiter an, schmückst du, vertrauensvoll zum Werke schreitend, das Haus Gottes mit aller Zierde, stattest Wände und Decke mit verschiedener Arbeit und mannigfachen Farben aus und giebst dem Beschauer ein Bild des himmlischen Paradieses, das in bunten Blumen blühet, in Gras und Blättern grünet, damit er Gott den Schöpfer in seinen Geschöpfen preise und als wunderbar in seinen Werken rühme. Das Auge, fährt er fort, weiss nicht, wohin es sich wenden soll; die Decke glänzt wie ein reiches Gewand, die Wände sind ein Bild des Paradieses; wenn er die leuchtenden Fenster betrachtet, ist er von der unaussprechlichen Schönheit des Glases und von der Mannigfaltigkeit prächtiger Farben entzückt *). Er schliesst hieran die Ermahnung nun, nachdem das Haus des Herrn geschmückt

*) His virtutum stipulationibus (durch die Gaben des h. Geistes) animatus, domum Dei, fiducialiter aggressus, tanto lepore decorasti et laquearia seu parietes diverso opere diversisque coloribus distinguens paradysi Dei speciem floribus variis vernantem, gramine foliisque virentem et Sanctorum animas diversi meriti coronis foventem quodammodo aspicientibus ostendisti, quodque creatorem Deum in creatura laudant, et mirabilem in operibus suis praedicant, effecisti. Nec enim perpendere humanus oculus, cui operi primum aciem infinget; si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si considerat parietes, est paradysi species; si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur.

sei, das noch Fehlende zu ergänzen und auch die Geräthe zum Dienste des Altars in gleicher Weise auszustatten.

Ich weiss keine Stelle, welche wie diese uns eine so befriedigende, so sehr durch die Kunstwerke bestätigte Auskunft über die Stimmung der mittelalterlichen Künstler gewährte. Sie gingen, wie es nicht anders zu erwarten und zu wünschen war, von religiösen Empfindungen aus, stützten sich auf Worte der Schrift, erwarteten ihre Begeisterung von den Gaben des heil. Geistes. Aber diese Religiosität war nichts weniger als ascetisch strenge oder trübe; jene moderne Auffassung, welche an den Glasgemälden die mystische, ehrfurchterweckende Dunkelheit bewundert, war ihnen fremd. Ueberall, wo derselben erwähnt ist, wird vielmehr die Mannigfaltigkeit ihrer Farben, die Menge des durchscheinenden Lichtes gerühmt. Wenn Albrecht von Scharfenberg in seiner Bearbeitung des Titurel bei der Beschreibung des Tempels von Monsalwatsch alle Theile mit den kostbarsten Edelsteinen verziert darstellt, wenn er die Fenster aus Beryllen und Krystallen zusammensetzt, die soviel Tag einliessen, dass das Auge davon verletzet sei *), wenn er die „Reichheit“ des ganzen Gebäudes überall rühmt, so sind das zum Theil Uebertreibungen eines schwülstigen Dichters des vierzehnten Jahrhunderts. Aber es liegt ihnen doch noch das Gefühl der älteren Generation zum Grunde, welches Theophilus schil-

*) San Marte, Leben und Dichten Wolfram's von Eschenbach, Th. II, S. 122:

Berillen und Cristallen
Waren da für Glas gesetzet;
Dadurch begunde fallen
Des Tags so viel, das leicht da wär' geletzet
Ein Aug', ob es die Länge frevenlicher
Darin sehende wär'.

dert; auch er möchte alle Pracht und allen Glanz in der Kirche vereinigen. Offenbar hängt seine künstlerische Begeisterung mit einem warmen Gefühle für die heitere Schönheit der Natur zusammen. Freilich ist sie nicht Gegenstand und Aufgabe seiner Kunst; diese beschäftigt sich nicht mit der gemeinen, irdischen Welt, sondern mit einer verklärten, deren Vorstellung sie in der Seele des Beschauers hervorrufen will. Aber die Farben dieser verklärten Natur nimmt sie eben aus der wirklichen. Theophilus will ausdrücklich, dass der Beschauer der Kirche die Wunder Gottes in der Schöpfung preise; er erinnert an die Blumen des Frühlings, an das Grün in Wäldern und Thälern, er verschmähet es nicht, den Glanz eines schillernden Gewandes zur Vergleichung heranzuziehen. Wenn das Mittelalter kein scharfes Auge für das Einzelne der Natur hatte, weil es darin nur symbolische Beziehungen suchte, so war es doch höchst empfänglich für das Ganze der natürlichen Erscheinung, für den reichen Farbenglanz, der mit tausendstimmigem Chore den Schöpfer preist und die Menschenseele erfreut, und wusste die leuchtendsten Farben, die kräftigsten Töne aus der Natur in das künstlerische Werk zu übertragen. Diese Farbenlust war das vermittelnde Element zwischen der kirchlichen Strenge und der überströmenden Jugendkraft des Zeitalters. Gerade durch diese Verbindung wurde die Kunst des Mittelalters so stark und so wirksam; sie war erhaben und doch populär, der stronggläubige ernste Mönch und der lebensfrohe, jugendlich kräftige Laie, die scholastische Kirchenlehre und Symbolik und die Naturgefühle, welche den ritterlichen Sänger erfüllten und im Volksliede einen ahnungsvollen Ausdruck hatten, fanden in ihr gleiche Befriedigung; alle Extreme waren in dem wunderbaren Accorde ihrer vielfarbigen Pracht verschmolzen und versöhnt.

Selbst an den Fussböden, bei denen die neuere Zeit seit dem siebenzehnten Jahrhundert sich fast immer mit farblosen oder höchstens mit einfach wechselnden Fliesen begnügte, äusserte sich dies allgemeine Gesetz der Vielfarbigkeit. Allerdings stammte der Gebrauch musivischer Auslegung des Bodens aus der antiken Welt, war von ihr auf die italienischen Basiliken und demnächst in die der nördlichen Länder übergegangen. Während aber die dazu erforderliche Technik dort bald so vergessen wurde, dass man, wie wir durch Leo von Ostia wissen, im elften Jahrhundert byzantinische Arbeiter herbeirufen musste, erhielt sie sich diesseits der Alpen länger und wurde theils zu bloss decorativer Ausstattung, theils aber auch zu historischen oder symbolischen Darstellungen benutzt. Schon im elften Jahrhundert wird der vielfarbige Schmuck des Bodens rühmend erwähnt *), und eine tadelnde Aeusserung des h. Bernhard beweist, dass im folgenden auch figürliche Darstellungen hier gewöhnlich waren **). Auch haben sich aus dieser Zeit manche Ueberreste oder Beschreibungen erhalten, welche diese Darstellungen als sehr umfassend zeigen. Im Dome zu Hildesheim fand man einen solchen Mosaikboden, auf welchem die Tugenden und zwei historische Scenen, von denen das Opfer Abrahams noch erkennbar, von einer Einrahmung umschlossen waren, welche auf der oberen Seite das Symbol der Dreieinigkeit, ein dreifaches Gesicht, unten die Personificationen der vier Elemente, an den Seiten aber Vita und Mors, also das

*) Abt Eberhard von Tegernsee († 1091) „pavimentum in choro et in ecclesia vario lapidum artificio decoravit". Pez, Thesaur. III, 3, 315, bei Wackernagel a. a. O. S. 135.

**) Ep. ad Wilhelmum Abb. (Opp. I, 544): At quid saltem sanctorum imagines non venerentur, quibus utique hoc ipsum, quod pedibus conculcatur, nitet pavimentum; saepe spuitur in os angeli, saepe alicujus sanctorum facies calcibus tunditur transeuntium.

menschliche Leben zwischen Gott und der Natur darstellte *). Verwandte Gedanken waren in dem Mosaikboden des Chores von St. Remy in Rheims ausgeführt; denn auch hier sah man zunächst dem Altare Abraham's Opfer und andere alttestamentarische Symbole für Christi Opfer, im vorderen Raume aber die Erde, eine männliche, auf dem Okeanos sitzende Gestalt, umgeben von den vier Paradiesesflüssen, Jahreszeiten und Tugenden, so wie weiterhin von den zwölf Monaten und Sternbildern **). Auch das Mosaik, welches im dreizehnten Jahrhundert in der Kathedrale von Canterbury vor dem Schreine des Thomas Becket angebracht wurde, enthält durch Zusammensetzung von farbigen Steinen auf Medaillons von dunklem Marmor die Gestalten und Zeichen von Tugenden und Lastern, Sternbildern und Monaten.

Anfangs bediente man sich zu diesem Zwecke, ganz nach römischem und italienischem Vorbilde, des natürlichen Steines, so gut man ihn hatte; noch die Gestalt des Abtes Gilbertus von Laach, auf seiner, jetzt im Museum zu Bonn befindlichen Grabplatte aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts und einige nicht mehr erkennbare Darstellungen legendarischer Hergänge in der Krypta von St. Gereon in Köln, welche um 1200 entstanden zu sein scheinen, sind mit grossen Würfeln natürlichen Steines ziemlich roh ausgeführt ***). In England, wo man schon frühe nach dem Auslande hinblickte und fremde Künstler und Stoffe benutzte, suchte man sogar in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts die erneuerte italienische Technik des Mosaiks sich anzueignen. Das im Jahre 1260

*) Piper, Christl. Kunstmythol. II, 700.

**) Dom Marlot, Hist. de la Ville de Rheims II, 542, bei Didron Annal. archéol. X, 61 ff.

***) Kugler kl. Schr. II, 284.

oder 1270 errichtete Grabmal Eduard's des Bekenners in der Westminsterabtei ist von einem Petrus *), der sich römischer Bürger nennt, in der Weise der Cosmaten und in Marmor musivisch geschmückt, und in dem Marmormosaik, unter welchem der im Jahre 1283 verstorbene Abt Richard de Ware ruhet, rühmt die Inschrift wortspielend, dass er die Steine, welche er jetzt trage, aus Rom hierher getragen habe **).

An anderen Orten, wo man die Kunst mit einheimischen Mitteln befriedigen musste, kam man indessen schon im zwölften Jahrhundert darauf, den Mangel an Marmorstücken durch glasirte Ziegel zu ersetzen, denen man vor dem Brennen durch Aufstreichen anderer Erdarten verschiedene Farben gab. Man begnügte sich dabei aber nicht mit dem blossen Farbenwechsel viereckiger Platten, sondern gab den Steinen nach Maassgabe einer zum Grunde gelegten Zeichnung verschiedene ineinandergreifende Formen und erlangte so sehr mannigfaltige Muster. Die älteste uns bekannte Arbeit dieser Art, wiederum in dem Bau des Suger im Chore von St. Denis, zeigt eine fortgeschrittene Technik und einen grossen Reichthum der Erfindung. Der Boden jeder einzelnen Kapelle besteht nicht aus einem einzigen, sondern aus vielen, streifenförmig nebeneinander herlaufenden, sehr originellen Mustern. Bald sind es gelbe und schwarze, verschiedenartig zusammengesetzte Polygone oder Dreiecke, bald rothe und schwarze Kreislinien, die sich auf einem Grunde von unglasirten Steinen durchschneiden, bald endlich eiförmige Figuren, welche zu

*) Dass es nicht (wie Vertue und Walpole annehmen) Pietro Cavallini gewesen sein kann, ist ausser Zweifel, da dieser später lebte. Fiorillo, G. d. z. K. Bd. V, S. 108. In der Inschrift ist das Jahrzehent (sexageno oder septuageno) nicht mehr deutlich.

**) Abbas Richardus de Wara, qui requiescit hic, portat lapides, quos huc portavit ab urbe.

dreien aneinandergestellt ein sphärisches Dreieck umschliessen. Eines dieser Muster besteht aus schwarzen Quadern mit der französischen Lilie in gelber Farbe, wobei aber jede dieser Quadern aus sieben Stücken zusammengesetzt ist, von denen drei die Lilie, vier den Grund bilden. Mehrmals sind auch grössere Ziegel, kreisförmige, viereckige, polygone oder künstlicher gestaltete, in der Mitte durchbrochen und durch einen entsprechenden Stein von anderer Farbe ausgefüllt. Einige Male wurde dies Verfahren auch zur Ausführung von Figuren auf Grabsteinen benutzt; so in St. Bertin in St. Omer auf dem Grabe des schon im Anfange des zwölften Jahrhunderts verstorbenen Sohnes des Grafen Robert von Flandern, und im Kapitelsaale zu Jumièges sogar bei einer Reihe von Aebten. Die Körper sind dabei aus einzelnen, durch Mastix verbundenen farbigen Ziegelstücken zusammengesetzt, also in ganz ähnlicher Weise wie in der Glasmalerei. Dagegen erhielten die Fussböden nun durchgängig nur Muster, wahrscheinlich weil man die Kostspieligkeit figurirter Darstellungen scheute, da sie nur durch eigends dazu gefertigte Formen gebildet werden konnten. Im dreizehnten Jahrhundert erfand man jedoch ein Mittel, die Procedur zugleich zu vereinfachen und zu vervollkommnen. Man drückte nämlich in den weichen Thon des geformten Ziegels eine in Holz geschnittene Figur von beliebiger Zeichnung ein, füllte dann diese Vertiefung mit anders gefärbter Erde, und erlangte so auf demselben Steine ein mehrfarbiges Bild, dem man auch freiere Zeichnung geben konnte als vermittelst blosser Zusammensetzung einzelner Steine. Daher bestehen die Fussböden nun meistens aus Blumen und zierlicheren Arabesken abwechselnd mit Löwen, Adlern, Greifen und ähnlichen Thieren, welche, in beliebiger Ordnung wiederkehrend, einen sehr reichen und würdigen Steinteppich

bilden. Die geschmackvollste Leistung dieser Art ist der Boden des quadraten Kapitelsaales im Kloster St. Pierre-sur-Dive in der Normandie. Die Anordnung ist nämlich so, dass um ein Medaillon in der Mitte des Saales acht concentrische Kreise sich herumlegen, jeder aus Steinen gleicher Zeichnung zusammengesetzt, aber von den anderen verschieden, während endlich die Ecken wieder andere Motive enthalten. Die Farben sind nur schwarzbraun und ein weissliches Gelb *), und zwar so, dass in den inneren Kreisen stets gelbe Zeichnung auf schwarzem Grunde, in den äusseren, anfangs abwechselnd, nachher überwiegend, schwarze Zeichnung auf gelbem Grunde steht, so dass sich dann die Ecken, in welchen wieder die dunkle Farbe vorherrscht, von dem nächsten Kreise scharf absetzen und durch ihre Farbenverwandtschaft mit den inneren das Ganze zusammenschliessen. Zuweilen finden sich auch statt dieser bedeutungslosen Figuren symbolische, das Kreuz, das Lamm, der Pelikan, die Zeichen der Evangelisten, einige Male auch menschliche Gestalten. Unter den Fragmenten eines Fussbodens, welche jetzt in einer Seitenkapelle der Kathedrale von St. Omer gesammelt sind, erkennt man die sieben freien Künste mit ihren Attributen, die Monate, mancherlei Thiere, einen Elephanten, einen Centaur, endlich auch die Bilder mehrerer Ritter zu Ross und in voller Rüstung, mit einer Umschrift, welche sie nennt und als Geschenkgeber und zwar einzelner Steine bezeichnet **). Dem Style nach ist die Arbeit vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Im Priorate der Kathedrale von Ely, in der

*) Das Gelb ist in allen diesen Ziegelmustern vorherrschend und zwar deshalb, weil der weisse Pfeifenthon, welcher als ein vorzugsweise geeigneter Stoff überall angewendet wurde, durch die Glasur eine gelbliche Farbe erhält.

**) Z. B. Fulco filius Johannis de Sancta Adelgunda dedit istum lapidem in honorem Sancti Audomari.

Kapelle des Priors John von Crowdon sind vor dem Altar Adam und Eva, ihre Figuren lederfarbig und aus mehreren Ziegeln zusammengesetzt, nebst dem Baume der Erkenntniss und mehreren Thieren dargestellt *). In der längst abgebrochenen Kathedrale zu Hamburg war sogar ein Denkmal des Papstes Benedict V. mit seiner Gestalt in natürlicher Grösse und mit Heiligengestalten an den Seiten derselben ganz in Ziegeln ausgeführt, deren zwölf jene grosse Gestalt bildeten, dem Style nach im dreizehnten Jahrhundert **).

Der Hauptsitz dieser Technik scheint das nördliche Frankreich, besonders die Normandie gewesen zu sein, wenigstens sind hier die zahlreichsten und bedeutendsten Ueberreste ***); auch findet man in englischen Urkunden, dass solchen Ziegeln noch spät der Name der normannischen beigelegt wird. Indessen hat man auch in England an mehreren Orten vereinzelte Ueberreste und neuerlich im Kapitelhause von Westminster einen fast ganz erhaltenen Boden von Ziegelmosaik entdeckt †), welche sämmtlich

*) Allerdings wahrscheinlich erst vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts.

**) Acta Sanct., Propylaeon Maji p. 164.

***) Die französische Literatur über diesen Gegenstand ist nachgerade sehr reichhaltig. Vergl. zunächst Caumont, Bull. monum. 1848, p. 712, und im Abécédaire d'Archéologie, sowie eine Reihe von Aufsätzen in Didron's Annales archéologiques, Vol. IX, X, XI und XII. Ausserdem sind mehrere bilderreiche Werke angekündigt und theilweise erschienen: Wallet, Descr. du pavé de l'ancienne Cath. de St. Omer; Emile Amé, les carrelages émaillées du moyen age et de la renaissance dans le dép. de l'Yonne, mit 50 farbigen Tafeln; Ed. Fleury, Etude sur le pavage émaillé dans le dép. de l'Aisne, mit 200 Zeichnungen; endlich Alfred Ramé, Etudes sur les carrelages historiées du XII. au XVII. siècle. Einen sehr lehrreichen Artikel enthält auch das Dictionnaire de l'Architecture von Violet-le-Duc, Vol. II, p. 259 ff.

†) Vgl. den Bericht über diese Entdeckung in der Archaeologia brit. XXIX, p. 390.

noch aus dem dreizehnten Jahrhundert zu stammen scheinen *).

Nicht minder sind fast in allen Gegenden Deutschlands Ueberreste entdeckt. Zu den ältesten gehören die aus dem Kloster Altenzelle stammenden, welche jetzt im vaterländischen Museum zu Dresden bewahrt werden, indem sie, obgleich schon dem dreizehnten Jahrhundert angehörig, wie jene französischen Mosaikböden des zwölften, durch sinnreiche Zusammenfügung verschiedengeformter Ziegelstücke ein sehr geschmackvolles Muster bilden. Aus derselben Zeit stammen dann auch die, mit welchen der Chor der Kirche zu Doberan in Mecklenburg ausgelegt ist, und die in der benachbarten Kapelle zu Althof gefundenen. Sie sind schon nach der zweiten Verfahrungsweise gearbeitet und enthalten auf einzelnen viereckigen Tafeln von rothbraunem Grunde Centauren, Drachen, Löwen und andere Thiere. Die jetzige Kirche zu Doberan ist erst im vierzehnten Jahrhundert erbaut, die Ziegel sind aber aus dem älteren Bau beibehalten, indem einige derselben Art sogar in der schon 1219 — 1232 errichteten Fürstengruft gefunden sind. Auch weist der Styl auf das dreizehnte Jahrhundert. Sehr merkwürdig ist, dass einige dieser Ziegel mit denen der romanischen Kirche des 1147 gestifteten Cistercienserklosters zu Hovedöe bei Christiania in Norwegen so genau übereinstimmen, dass sie nothwendig mit denselben Formen gemacht sein müssen **). Auch in

*) Vgl. den Artikel Tiles for paving in Parker's Glossary of Architecture und die daselbst gegebenen Abbildungen.

**) Lisch (Blätter zur Geschichte der Kirchen zu Doberan und Althof, Schwerin 1854), welcher diese merkwürdige Thatsache mittheilt und mit Abbildungen belegt, will darin ein Argument zu Gunsten der früher erwähnten Hypothese einer Einwirkung norwegischer Kunst auf die südlicheren Länder finden. Allein offenbar ist der Zusammenhang ein anderer. Hovedöe war eine Stiftung des erst kurz vorher gegrün-

Lübeck *) hat man bedeutendere und an mehreren Orten des südlichen Deutschlands geringere Ueberreste dieser Technik gefunden.

Wahrscheinlich schmückte man mit solchen glasirten Ziegeln hauptsächlich die Chöre, Kapitelsäle und überhaupt solche Räume, welche dem Zulaufe des Volkes und mithin der Abnutzung durch schwere Tritte weniger ausgesetzt waren, und begnügte sich im Schiffe der Kirchen entweder mit einfarbigen, gemusterten oder mit abwechselnden glasirten und rauhen Steinen. Ueberdies führte die im dreizehnten Jahrhundert aufkommende Sitte, das Schiff mit Grabsteinen zu belegen, zur Zerstörung der älteren Fussböden, so dass wir von denselben hier überall keine Spuren gefunden haben. Indessen hat sich bis auf die neueste Zeit im Mittelschiffe mehrerer Kathedralen oder Hauptkirchen eine eigenthümliche Fussbodenverzierung musivischer Art erhalten, welche man Labyrinth oder Bittgang genannt hat, und die aus einer durch dunkleren Stein in der Fläche des Fussbodens bezeichneten spiralförmig oder sonst künstlich gewundenen und dem Mittelpunkte zulaufenden Linie besteht. Das einzige noch erhaltene Exemplar, im Dome zu Chartres, ist kreisförmig, die von St. Quentin, Arras, Amiens waren achteckig, das von Rheims in gleicher Form, aber mit vier kleineren achteckigen Figuren daneben, das von St. Bertin in St. Omer viereckig und

deten Klosters Kirkstall in England, und bekanntlich standen die Cistercienserklöster in der ersten Zeit des Ordens in enger Verbindung mit den Mutterklöstern. Ohne Zweifel hat daher das norwegische Kloster bei jenen Ziegeln nicht norwegische, sondern französisch-englische Technik angewendet. Auch Doberan war aber ein Cistercienserkloster, und so ist es sehr denkbar, dass es nicht bloss die Arbeit von Hovedöe nachgeahmt, sondern wirklich selbst die hölzernen Formen der Figuren von dort, wo sie nicht mehr gebraucht wurden, erhalten hat.

*) Milde, Denkmäler bild. Kunst in Lübeck, Heft 2, 1848.

endlich das in der Kathedrale zu Poitiers nach einer erhaltenen Zeichnung *) oval. Man vermuthet, dass der Zweck dieser sonderbaren Verzierung gewesen, den Gläubigen als Wallfahrtsweg zu dienen, den sie, sei es als Surrogat für eine Pilgerung nach Jerusalem, sei es zur Erinnerung an den schweren Gang des Heilandes vom Hause des Pilatus zum Calvarienberge, den Schlangenwindungen der Linien folgend, betend und vielleicht auch auf den Knien in etwa einer Stunde zurücklegen konnten. Dass sie dazu an einigen Orten benutzt worden, ist sehr wahrscheinlich **), indessen ist bei keinem eine bildliche Andeutung dieses Zweckes gefunden, vielmehr war in dem von Amiens das Bildniss des Stifters der neuen Kirche, des Bischofs Eberhard, und des Baumeisters, und in dem zu Rheims der Architekt nebst vier Werkmeistern dargestellt, was eher darauf hindeutet, dass es ein Kunststück der Arbeiter bei Vollendung des Baues gewesen sei. Uebrigens scheint dieser räthselhafte Schmuck von Frankreich ausgegangen zu sein, da er in Deutschland nur ein Mal, und zwar in St. Severin zu Köln ***), in England, soviel mir bekannt, gar nicht entdeckt worden.

*) Auber, Hist. de la cath. de Poitiers, Vol. I, p. 296.

**) Wenigstens versichert dies Wallet, déscription de la crypte de St. Bertin, in Beziehung auf das Labyrinth von Arras. Ob dies aber ihre ursprüngliche Bestimmung gewesen und ob es kirchlich gebilligt worden, ist mindestens sehr zweifelhaft.

***) Kreuser, der christl. Kirchenbau, I, 145.

Neuntes Kapitel.

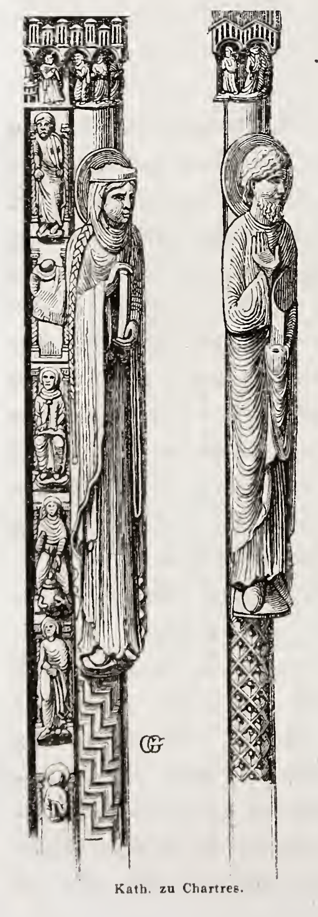
Die Plastik.

Im Anfange der Epoche eilte die Malerei der Sculptur voraus; durch die Miniatur von den neuen geistigen Regungen belebt, als Wandmalerei heilsamer architektonischer Zucht unterworfen, schien sie im Besitze aller Mittel zur Ausbildung eines neuen, den Bedürfnissen des Zeitalters entsprechenden Styls. Allein das natürliche Gesetz, welches der Sculptur den Vorrang giebt, war wohl modificirt, aber nicht aufgehoben; ein fester, bleibender und maassgebender Styl konnte nur durch die Darstellung in voller körperlicher Rundung erlangt werden. Sobald diese ihn ausgebildet hatte, etwa um 1250, zögerte die Malerei nicht, sich ihm zu unterwerfen, wie wir denn dies bei der Betrachtung ihrer einzelnen Zweige wahrgenommen haben.

Freilich hatte die Sculptur einen längeren Weg zu durchschreiten, eine strengere Schule durchzumachen. Ehe sie es wagen durfte, sich der Natur zu nähern, musste sie sich völlig der ursprünglichen Rohheit entwinden, Maass und Verhältnisse an der Architektur erlernen, sich den geraden Linien und den scharf geschnittenen Profilen dieser herrschenden Kunst anbequemen. Dadurch erklärt sich die auffallende Erscheinung, dass, während die Malerei schon freieren Regungen Raum giebt, die Sculptur sich nach der

entgegengesetzten Seite hinwendet, und eine Strenge des Styls ausbildet, welche die des früheren byzantinisirenden der Malerei noch übertraf.

Am Auffallendsten ist dies gerade in dem Lande, in welchem bald darauf die Sculptur freieren Styls ihre reichsten Blüthen trug, im nördlichen Frankreich. In derselben Zeit, wo die Baukunst den Weg kühner Neuerungen mit Entschiedenheit betrat, an denselben Bauwerken, welche dazu die erste Anregung gaben, bildete sich hier eine plastische Schule der alterthümlichsten Art. Zu ihren frühesten Leistungen gehören die Portale an der Kirche zu St. Denis und an der Kathedrale zu Chartres. Hier, wo zuerst das Beispiel vollständiger plastischer Ausschmückung der vertieften Seitenwände mit Statuen, des Bogenfeldes mit Reliefs, der Archivolten mit Statuetten gegeben wurde, finden wir Gestalten von übermässiger Länge, mit hagerem, fast geradlinig gestrecktem Körper, mit kleinen, etwas vorgebogenen Köpfen und herabhängenden Füssen, die Gewandung von scharfen parallelen Falten fast gänzlich bedeckt, auch wohl an den Rändern verziert und mit Edelsteinen geschmückt, mit einem Worte



Kath. zu Chartres.

alle Kennzeichen des früheren byzantinisirenden Styls. Die Sculptur war bisher in diesen Gegenden noch wenig geübt, ihre Leistungen scheinen sich auf die rohen Thiergestalten und Köpfe, welche als Consolen dienten, beschränkt zu haben. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass die Erbauer jener Kirchen, indem sie das Bedürfniss plastischen Schmuckes empfanden, sich, wie dies wenigstens Suger nach seinem Berichte in allen Kunstzweigen that, der Hülfe fremder herbeigerufener in der Plastik erfahrener Künstler bedient, und diese aus der nächsten plastischen Schule, also aus Burgund und dem südlichen Frankreich genommen haben werden, wo, wie wir früher gesehen haben, strenge, byzantinisirende Formen üblich waren. Allein jedenfalls kann dies die Eigenthümlichkeiten dieser nordischen Sculpturen nicht völlig erklären, da ihr Styl in der That ein anderer und noch strengerer ist, als jener südliche. Auch lassen die Formen keinen Zweifel, unter welchem Einflusse sie entstanden sind; der architektonische Sinn, der in diesen Gegenden so mächtig war, bemächtigte sich hier auch der Plastik. Die übermässige Länge der Gestalten hängt damit zusammen, dass die Säulen der Portalwände schlanker geworden sind, sie sind gleichsam mit diesen emporgeschossen; die Falten der Gewänder sind entweder senkrecht oder parallel, wie die Kannelluren der Säulenschäfte, oder fast horizontal sich wiederholend. Es waren Bauleute, welche den Meissel handhabten, und auch hier sich von dem Gesetze des Winkelmaases nicht losreissen konnten. Freilich machen nun diese dünnen, ausgereckten Gestalten mit ihren wenig belebten, herabhängenden Köpfen auf uns den Eindruck ascetischer Abtödtung; aber gewiss war dieser nicht beabsichtigt. Weder Sugers Bericht lässt darauf schliessen, noch dürfen wir es bei den Arbeitern voraussetzen. Allerdings war die Tradition typischer Würde bei

ihnen noch vorherrschend, wie dies die Gestalt des Erlösers zwischen den etwas gewaltsam bewegten Thieren der Evangelisten im Bogenfelde des Hauptportals zu Chartres zeigt, daneben aber erkennt man an den Köpfen, besonders an weiblichen, schon ein Bestreben nach milderem Ausdruck und unter den kleineren Statuetten sind Engel von lieblicher Bildung.

Die Beispiele dieses Styls sind nicht so zahlreich, wie man glauben sollte, sei es, dass er in geringerem Umfange geübt wurde, als die spätere, mehr volksthümliche Sculptur, oder dass seine Werke durch spätere Arbeiten verdrängt oder sonst zerstört sind. Die bedeutendste Leistung desselben sind die schon erwähnten drei Portale der Westseite von Chartres *); an der Kirche zu St. Denis sind die Statuen aus Sugers Zeit nur an einem Portale des Seitenschiffs, an der Frontseite aber nur die Reliefs erhalten **). Ausserdem gehören hierher Portale der Kathedralen zu Mans ***) und zu Bourges †), dort das südliche der Façade, hier ein wahrscheinlich aus einer älteren Bauzeit beibehaltenes Nebenportal, beide noch rundbogig; dann die ausgezeichneten plastischen Arbeiten an der Kathedrale St. Maurice zu Angers, Portale an der Kirche zu St. Loup bei Provins und zu Rampillon (Seine et Marne), so wie an der Abteikirche Bertancourt-les-Dames in der Diöcese von Amiens, und endlich einige Statuen aus der Kirche der

*) Die oben beigefügten Zeichnungen sind vom Mittelportale entlehnt; die Arbeit des nördlichen Portals, mit welchem vielleicht der Anfang gemacht wurde, ist eine noch strengere.

**) Die Statuen, welche man jetzt an dieser Stelle sieht, sind Erfindungen der Restauratoren des Gebäudes im vermeintlich alten Style.

***) Mérimée, Voyage en Ouest, p. 48.

†) Abbildungen bei Gailhabaud, Vol. II, und in Chapuy moyen age monum. num. 6. Obgleich rundbogig, dürfte dies Portal jünger sein als das von Chartres, mit dem es in seiner Anordnung grosse Aehnlichkeit hat.

alten Abtei Corbie *), welche nach dem Abbruche derselben in die Gruft zu St. Denis gelangt sind. An der Kathedrale von Senlis und an den beiden älteren Portalen der Stiftskirche zu Mantes sehen wir gewissermaassen einen Uebergang, indem die strengere Gewandbehandlung noch beibehalten, aber gemässigt und der Natur genähert ist. An Notre-Dame von Paris und zwar an dem Portal St. Anna, dem südlichen, finden wir beide Style, jenen strengeren und den späteren freieren, neben einander, indem man bei dem unter dem Bischofe Pierre de Nemours (1208 — 1219) begonnenen Ausbau der jetzigen Façade Reliefs und Statuetten des zwölften Jahrhunderts verwendet hat, die entweder aus einem älteren Gebäude beibehalten oder beim Beginne des Neubaues unter Moritz von Sully (1163) vorgearbeitet waren **). Bemerkenswerth ist dabei die Statue des h. Marcellus am Pfeiler dieses Portals, indem sie, obgleich schon dem dreizehnten Jahrhundert angehörig, eine Accomodation an jene ältere Arbeiten zeigt.

Jedenfalls dauerte die Herrschaft dieses strengeren Styles nur bis zum Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Die Künstler, welche jetzt an die Reihe kamen, gehörten nun schon den städtischen Corporationen an und theilten den Geist der Freiheit, der sich in den Communen regte. Sie arbeiteten an den Kathedralen, in denen nicht bloss der bischöfliche Klerus sondern auch die Städte ein Zeugniss ihrer Macht und Selbstständigkeit ablegen wollten, und

*) Eine Abbildung des ganzen Portals in der voyage dans l'ancienne France, Picardie, einzelner Statuen bei Willemin monumens français.

**) Violet-le-Duc, Dictionn. de l'Arch. II, 285 glaubt, dass diese Ueberreste von der abgebrochenen Kirche St. Etienne, an welcher um 1140 bedeutende Arbeiten stattgefunden hatten, hergenommen seien; Guilhermy, Itinéraire archéologique de Paris, p. 69, stellt die andere im Texte erwähnte Vermuthung auf.

brachten ein Gefühl für Lebenskraft und Naturwahrheit mit, dem jene befangene, ängstliche Behandlung nicht mehr zusagte. Wie das Blattwerk der Kapitäle die conventionelle Form ablegte und sich einheimischen Pflanzen näherte, wurden auch die menschlichen Gestalten freier und natürlicher aufgefasst. Die Architektur kam ihnen dabei entgegen, denn auch sie hatte nun breitere und vollere Formen angenommen; die Statuen der Portale brauchten nicht mehr den schlanken enggestellten Säulen angeheftet zu werden, sondern fanden ihre Stelle in geräumigen Höhlungen, und statt des gedrückten Tympans begünstigte ein hoch aufsteigendes Bogenfeld die Entwickelung des Reliefs. Der ganze Bau athmete Luft und Freiheit und die Plastik folgte daher auch hier nur dem Impulse der Architektur. Auch die Gegenstände wurden andere; während jener strengere Styl sich mit einfacher Nebeneinanderstellung der Figuren begnügt hatte, gab jetzt der ganze Umfang des Portals einen reichen zusammenhängenden Gedankeninhalt, in welchem auch die Monatsbilder der bürgerlichen Beschäftigungen und Scenen von verständlich moralischer Bedeutung Raum fanden. Es konnte nicht ausbleiben, dass diese neue Generation sich in einem Gegensatze gegen die ältere fühlte und demselben Ausdruck gab. Daher sehen wir nun plötzlich statt jener hageren und steifen Glieder Gestalten von dreister, breiter Haltung, statt der matt oder demüthig gesenkten Köpfe ein frei gehobenes, muthiges Antlitz, statt der mühsam gelegten Falten volle, weite, fliessende Gewänder, und alles dies mit einer Derbheit und Naivetät, die den schroffsten Kontrast gegen jene Befangenheit bildet, und die nachher in mannigfacher Weise gemildert wurde.

Eine Uebersicht über den chronologischen Gang dieser Entwickelung gewähren uns die Bildwerke auf den Grabsteinen. Die Gestalten der englischen Könige Heinrich II.

(† 1189) und Richard Löwenherz († 1199), beide in der Abtei von Fontevraud im Anjou, sind noch von starrer Haltung und mit scharf gefalteter Gewandung; aber schon die Gestalt der Gemahlin Heinrichs, der Eleonore von Guyenne († 1204) ist belebter, und die der Wittwe des Richard Löwenherz, Berengaria († 1219), in der Abtei L'Espan bei Mans, gehört schon im Wesentlichen dem neuen Style an. Einen weiteren Fortschritt bemerken wir dann an den Grabmälern zweier Bischöfe in der Kathedrale von Amiens, des Eberhard von Fouilloy († 1223) und des Gottfried von Eu († 1237), die auch als Beispiele des Erzgusses in dieser Gegend bemerkenswerth sind. Beide scheinen gleichzeitig gefertigt, auch gleichen sich ihre Züge so, dass an eine genaue Portraitähnlichkeit nicht zu denken ist, aber sie zeigen doch das Bestreben nach einer grösseren Lebenswahrheit im allgemeineren Sinne des Worts. Sehr anziehend und belehrend ist demnächt die reiche Sammlung von Grabsteinen aus der Zeit Ludwig IX. in der Gruft von St. Denis. Bei der Herstellung dieser Kirche wurden nämlich die Gräber der früheren Könige, Merowinger, Karolinger und Kapetinger, welche wahrscheinlich blosse Denksteine ohne Sculptur gehabt hatten, mit Grabsteinen nach neuerer Weise versehen, die in den Jahren 1263 und 1264 in die erneuerte Kirche übertragen wurden. Die darauf ruhenden Gestalten sind offenbar in Ermangelung von Vorbildern willkührlich von den Künstlern erfunden und alle einander ähnlich, nur mit beliebiger Veränderung der Gewandmotive. Die Könige in langer, bis zum Knöchel herabgehender, weiter Tunica, mit einem Mantel, der durch eine Schnur auf der Brust gehalten ist, das Haupt mit einer mit Lilien verzierten Krone bedeckt. Die Rechte trägt das Scepter, die Linke ist immer beschäftigt, die Schnur oder irgend eine Stelle des Mantels zu fassen. Das Haar

fällt in einer Locke, die ungefähr einem S gleicht, auf beiden Seiten gleichmässig herunter. Die Frauen sind alle in langen Gewändern, mit dem Gürtel über den Hüften, das Haupt mit einem Schleier bedeckt, der bald gerade herunterfällt, bald über der Brust zusammengelegt ist; das Haar in dünneren Locken herabhängend. Körper und Gesichter sind voll und kräftig gebildet, das Gewand in starke geradlinige Falten gelegt. Man sieht, dass die Künstler ihre Aufgabe nicht sehr schwer genommen, sich namentlich nicht bemüht haben, einen grossen Gedankenreichthum zu zeigen. Dass dennoch alle diese Gestalten so würdig, so frei und natürlich sind, beweist, wie gross schon jetzt die Festigkeit und Gleichmässigkeit des Styls war. Die ersten Gräber, bei denen die Künstler die Bestatteten gekannt haben konnten, sind die der beiden jung verstorbenen Prinzen Philipp, Bruder († 1221), und Ludwig, Sohn Ludwigs IX. († 1224). Sie sind offenbar mit grösserer Wärme behandelt, der Contrast der jugendlichen Köpfe und reichen Gewänder mit der Ruhe des Todes, die Innigkeit, namentlich des letzteren, der mit gefalteten Händen betend dargestellt ist, geben den Eindruck, den die Aufgabe forderte; das Trauergefolge an den Wänden der Sarkophage zeigt den Schmerz in lebendigen und mannigfaltigen Aeusserungen. Aber die Köpfe der Prinzen selbst sind ziemlich unbestimmt; das Schönheitsgefühl war mehr gefördert als das Streben nach Individualität. Die ersten Gräber, welche den Eindruck von Porträtwahrheit geben, sind die Philipps III., des Kühnen († 1285), und seiner Gemahlin Isabella von Aragonien († 1271). Die Tracht des Königs ist noch fast dieselbe wie auf den Gräbern der früheren Dynastien, aber der Kopf spricht bei nicht gerade schönen Zügen, starken Backenknochen, grossem Munde und gespaltenem Kinne den Character des Königs,

Festigkeit, Rechtlichkeit und Güte sehr bestimmt aus, und der mehr belebte Faltenwurf des Mantels zeigt, dass der Künstler sich der Bedingungen einer naturtreuen Auffassung wohl bewusst war.

Der Styl dieser Grabmonumente war ohne Zweifel immer nur der Reflex von dem der kirchlichen Sculptur und kann uns daher als chronologischer Führer bei diesen dienen; indessen können wir auch hier ungefähr dieselben Stufen der Entwickelung verfolgen. Zu den frühsten Aeusserungen des neuen Styls dürfen wir die Statuetten der Archivolten am Westportale der Kathedrale von Laon rechnen, welche etwa um 1210 gearbeitet sein mögen *). Laon war damals eine reiche, dichtbewohnte Stadt, deren Bürger ihre Freiheiten mit bewaffneter Hand vertheidigten, und durch einen von Philipp August bestätigten Friedensschluss (1191) deren Bestätigung erhielten. Man glaubt in diesen etwas später entstandenen kleinen Figuren den kecken, trotzigen Geist der Bürgerschaft zu erkennen; so breit und fest sitzen die Gestalten, so dreist heben sie ihre Häupter, so derb und unausgeführt, aber doch verständlich und natürlich fallen die Gewänder. Mildere und besser durchbildete Formen haben die wenige Jahre darauf entstandenen Portalsculpturen der Façade von Notre-Dame von Paris; der heilige Ernst der Apostel und Bischöfe und die Anmuth der Engel und ähnlicher Gestalten sind hier schon feiner, auch in der Gewandbehandlung besser charakterisirt, und daneben macht sich in den Reliefs sowohl die Naivetät und Lebensfrische der reichen Commune als die gelehrte Richtung der Universitätsstadt geltend. Fast bei jedem grösseren kirchlichen Sculpturwerke dieser Epoche kommt der Thierkreis vor, als Andeutung der Entwickelung des menschlichen Lebens aus den Einrichtungen der Schöpfung,

*) Die unteren Statuen sind zerstört.

aber nirgends ist dies Thema so systematisch und so lebendig behandelt, wie hier, wo der Reihe der Monatsarbeiten noch eine zweite hinzugefügt ist, welche die Erholungen der Menschen in jedem Monate schildert. Ebenso sind am Hauptportale die Tugenden und Laster sehr ausführlich dargestellt, jene als bekleidete, weibliche Gestalten, welche auf einer Scheibe irgend ein ihnen entsprechendes Thier oder anderes Attribut, gleichsam ihr Wappenzeichen, tragen, diese dagegen nicht personificirt, sondern durch Handlungen versinnlicht und zwar in sehr lebendiger Weise, oft nicht ohne Humor. Die Feigheit z. B. ist durch einen laufenden, sich ängstlich umblickenden Mann repräsentirt, der sein Schwert verloren hat, während ihn nur ein Hase verfolgt*). Neben dieser grösseren Freiheit erhielten sich aber noch Reminiscenzen des strengeren Styles. An der Façade der Kathedrale von Amiens, etwa um 1238, sind die Köpfe der Statuen verhältnissmässig klein, die Gewänder in engen, senkrechten Falten gebrochen, die Haare zu regelmässigen Reihen gleichgeformter Locken gebildet, die Züge des Erlösers und der Apostel noch an die traditionellen Typen erinnernd. Aber dabei sind die Verhältnisse selbst bei kolossalen Dimensionen richtig, die Motive einfach, ausdrucksvoll und würdig, die Bewegungen mannigfaltig und mit Geist behandelt, so dass das Ganze einen höchst imposanten Eindruck macht. Die Zeit Ludwigs IX. war auch an kirchlichen Sculpturen überaus fruchtbar, von denen wir als bestimmt datirt die an den Kreuzfaçaden von Notre-Dame und die der Ste. Chapelle zu Paris anführen können. Hier finden wir die Anforderungen des Natürlichen und Styli-

*) Die Sculpturen der Façade hatten theils durch eine unter Soufflot's Leitung (1771) vorgenommene bauliche Aenderung, theils in der Revolution sehr gelitten, sind aber jetzt im Ganzen sehr stylgemäss restaurirt.



Kreuzschiff zu Chartres.

stischen schon vollständig ausgeglichen, die herben und spröden Züge des älteren Styls völlig verschwunden, alles mit Feinheit, Sicherheit und Geschmack behandelt. Die Apostel im Innern der Kapelle sind sehr lebendig charakterisirt, ihre Gewandbehandlung ist musterhaft, frei, mannigfaltig und doch einfach; die kleinen Engel, welche in den Bogenwinkeln zwischen reichem Blattwerk knien, sind zugleich anmuthig und in dem vollen breiten Wurf ihrer Gewänder nicht ohne kirchliche Würde. Noch schöner und vollendeter sind indessen die Sculpturen an den Vorhallen der Kreuzschiffe der Kathedrale von Chartres und an den Portalen der Kathedrale von Rheims, die beide zwar bald nach der Mitte des Jahrhunderts in Angriff genommen wurden, aber ihren plastischen Schmuck wohl erst gegen das Ende desselben erhielten. Hier ist in der That eine Reinheit des Styls, eine Verbindung von Naivetät und Frische der Auffassung mit durchbildetem Schönheitsgefühl, wie sie nur besonders begünstigten Epochen gegönnt ist.

Die Fruchtbarkeit dieser Epoche und das Bedürfniss plastischen Schmuckes war so gross, dass er fast an keiner ihrer Kirchen ganz fehlt. Selbst die Pfarrkirchen kleinerer

Städte, wie Villeneuve-l'Archévêque bei Sens, oder blosser Dörfer, wie Chaudes bei Saumur *) und Sains bei Amiens, sind zuweilen damit versehen, und auch bürgerlichen Gebäuden, wie der sogenannten Maison des Musiciens in Rheims **), wurde er nicht versagt. Bei der grossen Zahl der noch jetzt erhaltenen Sculpturen und bei dem Mangel an genügenden Vorarbeiten, welche eine Sonderung des Bedeutenderen gestatteten, habe ich mich begnügen müssen, diejenigen Kirchen zu nennen, welche die vorzüglichsten und umfassendsten plastischen Arbeiten enthalten ***). Auch eine nähere Schilderung dieser grossen Portalgruppen ihrer Anordnung und ihrem Gedankeninhalte nach würde zu weit führen, zumal ich einige solcher Werke grossartiger Raumsymbolik schon früher (Bd. IV, Abth. I, S. 401 ff.) beschrieben habe. Der Grundgedanke und die Hauptbestandtheile dieser grossen plastischen Gedichte, die stets auf mehr oder weniger sinnreiche Weise den ganzen Inbegriff der Heilslehre mit Beziehung auf locale Verhältnisse und Localheilige umfassen, wurde ohne

*) Mérimée, Ouest. pag. 370.

**) Verdier et Cattois, Arch. civile et domestique, Livr. I, p. 17. Die Bestimmung des Gebäudes ist unbekannt; vielleicht war es eine Art Kaufhaus. Das Untergeschoss enthält Handelsgewölbe, das Obergeschoss wird, wie die fünf ausgezeichnet schön gearbeiteten Statuen von Musikern mit verschiedenen Instrumenten andeuten, einen Festsaal gebildet haben.

***) Die französischen Archäologen haben sich mit der Sculptur bisher fast nur in Beziehung auf Iconographie, d. h. auf den Gedankeninhalt und das künstlerische Herkommen bei der Darstellung der heiligen Momente und Gestalten beschäftigt. Ein Werk, welches die Entwickelung des Styles durch Zeichnungen belegte, wie wir Aehnliches über die Glasmalerei besitzen, fehlt noch gänzlich. Willemin's monumens français geben nur Vereinzeltes. In der That ist die Unzulänglichkeit der Zeichnung zur Wiedergabe von Sculpturen so gross, dass sie von solchen Unternehmungen abschrecken konnte, welche vielleicht künftig mit Hülfe der Photographie eher gelingen werden.

Zweifel nicht von den Meistern der Bauhütte, sondern von gelehrten Geistlichen festgestellt; aber dennoch blieb der Ausführung noch ein weites Feld der Erfindung, und man muss die geistige Kraft und künstlerische Gewandtheit bewundern, mit welchen diese schlichten Werkleute auf den Gedanken einzugehen, ihn in räumliche Verhältnisse zu übersetzen und jeder Gestalt die richtige Stelle und den ihr zukommenden Ausdruck zu geben wussten. Dazu kommt der gewaltige Umfang dieser Arbeiten. Jedes der grösseren Portale enthielt in kolossalen Statuen, Statuetten und Reliefs an zweihundert Fignren *); erwägt man nun, dass an den Kathedralen zu Paris und Rheims fünf, an der zu Amiens, weil das eine unausgeführt geblieben ist, vier, an den Kreuzfaçaden der Kathedrale zu Chartres aber sechs solcher Portale und zwar diese noch mit weiten Vorhallen innerhalb dieses Jahrhunderts plastisch geschmückt sind, dass dazu ausserdem die vielen und kolossalen Statuen der Gallerien an der Façade und der Strebepfeiler, die plastischen Thiergestalten der Regenrinnen und Anderes hinzukam, so kann man nur über die Fülle künstlerischer Kräfte und die Leichtigkeit der Conception erstaunen, welche dieser Zeit zu Gebote stand. Freilich kam den Künstlern dabei Manches zu statten; sie waren nicht von dem Ehrgeiz beunruhigt, Ausserordentliches und Tadelfreies zu leisten, sondern arbeiteten unbefangen und mit der Bescheidenheit des Handwerks nach wohlbekannten und viel-

*) Die Berechnung ist leicht. Schon bei einem Portale mit nur vier Archivolten enthalten diese 62 Statuetten, von denen manche auch aus zwei Figuren gebildet sind; dazu kommen dann die Figuren der Reliefs und die Statuen, welches alles z. B. an dem Portal des südlichen Kreuzschiffes der Kathedrale von Amiens (Jourdain et Duval, le portail St. Honoré, 1844) 183 menschliche und 15 thierische Gestalten ergiebt. Bei sechstheiligen Portalen, wie an den Westfaçaden von Amiens und Rheims, ist die Zahl natürlich grösser und über 200.

geprüften Regeln eines festen Styles. Auch bewegten sich ihre Aufgaben in dem Kreise hergebrachter Gedanken und Gestalten und forderten weder die Ausbildung heroischer Formen, noch die von Idealen, wie sie die griechische Kunst erzeugte. Die Art der Compositionen hätte solche Gestalten nicht einmal geduldet; der christliche Gedanke sowohl, als die architektonische Einrahmung gaben dem Ganzen immer, wie ich schon früher gezeigt habe, einen mehr malerischen Zusammenhang, in welchem die einzelnen Gestalten sich nicht in freier Kraft isoliren durften, sondern stets in hinweisender Beziehung auf einander und auf den heiligsten Mittelpunkt der ganzen Gruppe stehen mussten. Die Künstler waren daher auf theils typische, theils doch wiederkehrende Motive und Charaktere geistlicher Würde, frommer Demuth, hingebender Innigkeit hingewiesen. Aber dennoch war der Abstand von der Erhabenheit des Erlösers und der Reinheit der Jungfrau bis zu den Verdammten und Teufeln, und die Schwierigkeit, diese Gegensätze in Harmonie zu bringen, so gross, dass man den Muth und die Umsicht, mit welcher diese Künstler ihre Aufgabe zu lösen und selbst die stets wiederkehrenden Motive mannigfaltig und individuell zu behandeln wussten, nur bewundern kann. Es ist wahr, dass sie dabei in manchen Beziehungen nicht so tief und gründlich zu Werke gingen, wie die antiken und modernen Künstler. Sie hatten weder wie jene ein durch die Anschauungen eines freien Volkslebens geübtes Auge, noch machten sie wie diese anatomische und psychologische Studien. Die Körperverhältnisse ihrer Gestalten sind nur im Allgemeinen richtig, die Arme oft zu dünn oder zu klein, die Hüften zu hoch oder zu niedrig; im Ausdrucke des Leidenschaftlichen fehlt ihnen das richtige Maass, in der Ausprägung der Charaktere die volle Bestimmtheit. Aber diese Mängel

werden durch die Verbindung der Gestalten zu grossen Gesammtbildern weniger auffallend und sind jedenfalls wieder mit manchen Vorzügen verbunden. Sind diese Künstler nicht durch Studien gefördert, so sind sie auch nicht dadurch gehemmt. Wir finden sie niemals von falscher Reflexion irre geleitet, niemals nach Effekten haschend und kokett, niemals in kalter Correctheit ermattet; sie sind immer wahr, unbefangen, frisch, nur mit ihrem Gegenstande beschäftigt. Didron nennt irgendwo die Kathedrale von Rheims das Parthenon des dreizehnten Jahrhunderts, und in der That sind diese Sculpturen in ihrer ruhigen Objectivität denen des Parthenon zu vergleichen. Stylgefühl und Schönheitssinn fehlen ihnen nicht leicht und wirken auch abgesehen von dem Inhalte der Darstellung. Die Linienführung, die Art, wie die Figuren sich tragen und auf ihren Hüften ruhen, die Verhältnisse der Körpermassen, der Wechsel von lichten und von beschatteten Stellen, die Contraste der nebeneinander gestellten Figuren sind durchweg wahrhaft plastisch und künstlerisch. Die Gewandbehandlung erinnert oft im Wurfe des Mantels an die Antike, ist aber noch häufiger bei den bald lose herabfliessenden bald durch den Gürtel mannigfaltig motivirten Gewändern von einer dem Mittelalter eigenthümlichen Grazie. Im Ausdrucke der Empfindungen, von welchen ihre Zeit vorzugsweise bewegt war, sind sie oft unübertrefflich; die bescheidene Anmuth der Frauen, die Innigkeit und Reinheit der Engel sind kaum in irgend einer anderen Zeit besser geschildert. (Vergl. die Abbildungen auf der folgenden Seite.)

Wir haben keinen Bericht, der uns von dem künstlerischen Verfahren bei diesen umfangreichen Sculpturen Kunde gebe; ohne Zweifel waren überall viele Gehülfen beschäftigt, denen schwerlich vollständige Zeichnungen oder Modelle vorlagen, sondern die nur unter der Leitung des



erfindenden Meisters arbeiteten. Und da ist denn die Uebereinstimmung aller Theile ein merkwürdiger Beweis von der grossen Sicherheit des Stylgefühls.

Unsere Zeitgenossen haben für diese Werke meist nur flüchtige Blicke; die Unscheinbarkeit des rauhen Sandsteins, in welchem sie ausgeführt sind, die nur durch ruhige Betrachtung und Erklärung zu entwirrende Menge der Gestalten, selbst die Objectivität und der Mangel an starken Effecten halten sie meistens ab, genauer auf das Einzelne einzugehen; sie würden dabei oft eine Fülle von Schönheit finden, welche den Vergleich mit den gerühmten Werken des Alterthums nicht zu scheuen braucht.



Kathedrale zu Rheims.

Die Ausbildung dieses plastischen Styles ist, wie gesagt, ausschliesslich das Verdienst der nördlichen Provinzen, welche den gothischen Styl hervorbrachten; erst im Gefolge desselben gelangte er auch in das südliche Frankreich, wo wir ihn denn in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts an verschiedenen Orten angewendet finden. So in St. Severin in Bordeaux an einem südlichen Seitenportale, welches zufolge seiner Inschrift im Jahre 1260 durch den Canonicus Raimundus a fonte gestiftet ist, im Cisterzienserkloster Oba-

sine im südlichen Limousin an dem Denkmale des Stifters St. Stephan († 1158), welches in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden zu sein scheint und an dem der liebliche Ausdruck der Gestalten und die Natürlichkeit der Pflanzen gerühmt wird *), in der Kathedrale von Narbonne an dem Grabe des Erzbischofs de la Jugie († 1274), das als ein Werk von höchster Schönheit gepriesen wird, endlich an der Façade der Kathedrale zu Lyon. Im Allgemeinen aber kam dieser neue plastische Styl in diesen Gegenden erst im vierzehnten Jahrhundert zur rechten Geltung.

In Deutschland war der Entwickelungsgang der Plastik ein ähnlicher wie in Frankreich, aber doch mit wesentlichen Verschiedenheiten. Auch hier nämlich entstand durch das Bedürfniss besserer Regelung der unbestimmten Formen und durch den Einfluss der Architektur ein strengerer Styl mit eckigen Körperformen und gehäuften geradlinigen oder gebrochenen Falten, der auch von Reminiscenzen der byzantinisirenden Weise nicht frei blieb. Allein er wurde doch keinesweges so starr und mumienhaft wie dort; die Verhältnisse sind mehr der Natur entsprechend, und ein Bestreben nach Ausdruck und dramatischem Leben macht sich auch in den spröden Formen geltend. Der tiefere Grund dieser Verschiedenheit mag im Nationalcharakter liegen, der in Frankreich zu einer rücksichtslosen Anwendung des formellen Princips hinneigte, in Deutschland dagegen stets Wahrheit und Ausdruck forderte. Eine näher liegende Erklärung giebt aber schon das verschiedene Verhältniss der Plastik zur Architektur. Während in Frankreich gleich am Anfange der Epoche diese die herr-

*) Texier in den Ann. archéol. XII, 385, mit Abbildung.

schende Kunst wurde und es zur Hauptaufgabe der Sculptur machte, sich in den engen Raum neben den aufsteigenden Gliedern der Portale zu fügen, behielt man in Deutschland den romanischen Styl bei, dessen breite Wandfelder der vorzugsweise im Inneren angewendeten Plastik gestatteten, sich freier und nach ihren eigenen Erfordernissen auszubilden.

Das bedeutendste Werk dieses deutschen plastischen Styles sind die Reliefs an der Brüstung des Georgenchores im Dome zu Bamberg, welche höchst wahrscheinlich längere Zeit vor der Weihe vom Jahre 1237, vielleicht noch im zwölften Jahrhundert entstanden sind. Es sind vierzehn Reliefs, in eben so vielen spätromanischen, mit dem Kleeblattbogen überdeckten Nischen, auf der einen Seite die Verkündigung und die paarweise zusammengestellten zwölf Apostel, auf der anderen der Erzengel Michael mit dem Drachen und zwölf alttestamentarische Gestalten *). Die Zeichnung ist durchaus strenge; das Profil des Gesichts rechtwinkelig geschnitten, die Gewänder fallen schwer, bald straff angezogen und mit vielen Falten, bald einfacher aber am Rande in regelmässige Wellenlinien auslaufend, auch wohl flatternd. Einzelne Figuren, namentlich die der Verkündigung, erinnern auffallend an den hieratischen Styl der altgriechischen Kunst, mit dem sie auch eine gewisse feierliche Würde gemein haben. Die Paare der Apostel und Propheten sind zugleich in lebendigem Gespräche und doch auch fortschreitend dargestellt, und diese Aufgabe überstieg zuweilen die Körperkenntniss des Künstlers; dafür aber hat er diesen Gruppen eine grosse Mannigfaltigkeit und viel dramatisches Leben gegeben; an den Propheten bemerkt man sogar,

*) Abbildungen einzelner Gruppen in Kugler's kl. Schriften I, 154 (in sehr charakteristischer Zeichnung), und bei Förster a. a. O. S. 98.

dass er in Zügen und Bewegungen die jüdische Nationalität ausdrücken wollte. Der Erzengel Michaël endlich schwingt das Schwert ziemlich gewaltsam, aber er giebt doch trotz der mangelhaften Zeichnung den Ausdruck unwiderstehlicher Kraft, den der Künstler beabsichtigte. Die Bewegungen sind oft ungeschickt, die Körperformen unschön, namentlich ist eine gewisse Dickbäuchigkeit der Gestalten auffallend, Schönheitssinn und Anmuth sind überhaupt nicht die Vorzüge dieser Arbeit, wohl aber erkennen wir eine lebendige Empfindung für Ernst, Würde und Energie. Aehnlichen Styles und wahrscheinlich aus derselben Zeit sind dann noch das Relief des Bogenfeldes am Nordportale neben der östlichen Chornische und selbst die Statuen an der sogenannten goldenen Pforte, beide aber minder bedeutend und wahrscheinlich etwas später entstanden.

Einigermaassen verwandten Styles sind die Sculpturen an dem Portalbau der Schottenkirche in Regensburg, von dessen auffallender architektonischer Eigenthümlichkeit ich schon oben gesprochen habe, dessen plastische Gestalten aber noch viel räthselhafter und abenteuerlicher sind. Neben den wohlbekannten Erscheinungen des Heilandes, der Apostel, der Jungfrau, finden wir fabelhafte Thiere, Menschen von Drachen und Krokodilen verschlungen, Weiber mit Fischschwänzen, priesterliche Gestalten mit ungewöhnlichem Kopfschmuck, Menschenpaare in Bewegungen, die auf einen bestimmten, uns unbekannten Hergang zu deuten scheinen, und dies Alles nicht als leichtes Phantasiespiel an untergeordneter Stelle, sondern in bedeutsamer Grösse und Anordnung *). Wahrscheinlich sollen diese Darstellungen, die auf den ersten Blick eher an indische Mythen als an

*) Vgl. Waagen, Künstler- und Kunstwerke in Deutschland, Bd. 2, S. 95. Abbildungen bei Popp und Bülau, die Architectur des Mittelalters in Regensburg, und bei Gailhabaud Vol. II.

christliche Dogmen erinnern, auch hier nur Allegorien der Laster und Tugenden geben. Die Ausführung ist zwar fleissiger und schärfer als in Bamberg, aber zugleich roher, weniger von geistigen Motiven belebt, und zugleich mehr byzantinisirend. Die Entstehungszeit dürfen wir nach architektonischen Kennzeichen in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts, vielleicht erst gegen 1200 setzen. Die Vermuthung, dass die irische Abkunft der Mönche auf ihre Arbeit Einfluss gehabt habe, ist in Beziehung auf die Sculptur aus denselben Gründen und noch entschiedener wie bei der Architektur abzulehnen, da es auf den brittischen Inseln überall noch keine irgend erhebliche plastische Kunst gab. Ueberhaupt drängt uns nichts, hier eine fremde Einwirkung anzunehmen, da wir plastische Arbeiten von ähnlicher strenger und doch roher Behandlung, wenn auch von geringerem Umfange auch an anderen Orten des südlichen Deutschlands, in Rosheim im Elsass, in Faurndau und Brenz in Schwaben, und selbst in Trier an den Aposteln und Heiligen der Choreinfassung antreffen.

Eher könnte man dies bei den Sculpturen der Galluspforte am Münster zu Basel zugeben, indem sie, der einzige Fall dieser Art, an die älteren französischen Portalsculpturen erinnern. Zwischen den schlanken Säulen auf beiden Seiten des Portals sehen wir nämlich die Statuen der vier Evangelisten, im Bogenfelde darüber Christus als Weltrichter mit den fürbittenden Gestalten localer Heiligen, darunter in einem Friese die thörichten und klugen Jungfrauen, daneben auf den strebepfeilerartigen Vorsprüngen, welche das Portal einrahmen, in Reliefs sechs Werke der Barmherzigkeit, endlich oben posaunenblasende Engel und Gruppen Auferstehender, die auf dem oberen Gesimse ohne gemeinschaftliche Basis auf der Mauer zerstreut sind. Das Ganze ist eine Darstellung des Weltgerichtes nach Anlei-

tung des 25. Kapitels im Evangelium Mathäi. Die Arbeit macht bei grosser Rohheit doch Ansprüche auf Zierlichkeit und selbst auf Naturwahrheit. Die Gewänder sind sauber in treppenförmig geordnete Falten gelegt und mit gestickten Rändern verziert, die Hände der Evangelisten deuten durch ein schematisches Netzwerk den Knochenbau und die Adern an, dabei sind aber die Köpfe von einer erschreckenden Starrheit und Ausdruckslosigkeit, was sich allerdings zum Theil durch die Härte des groben Sandsteines, aus dem auch dieses Portal wie das ganze Münster besteht, entschuldigen lässt. Nach den architektonischen Merkmalen dürfen wir das Werk nicht früher als in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts setzen *).

Uebrigens gelangte dieser strenge Styl wohl kaum zu allgemeiner Herrschaft. Selbst im südlichen Deutschland finden wir gleichzeitige Sculpturen, welche ihm nicht angehören. So namentlich die Reliefgestalten Kaiser Friedrich's I. und seiner Gemahlin an dem Portale des Domes zu Freising **), welche in Bewegungen und Haltung dieselbe naturalistische Tendenz wie manche Miniaturen verrathen, und ein anderes Reliefbild desselben Kaisers im Kreuzgange des Klosters St. Zeno bei Reichenhall, welches zwar sehr starr und von strenger Gewandung, aber ohne

*) Siehe die Abbildung in (Burkhardt's) Beschreibung des Münsters zu Basel. Basel, bei Hasler, 1842. Zwei der Evangelistenstatuen in v. Hefner, Trachten des Mittelalters, Bd. I, Taf. 30.

**) Abbildungen bei Sighart, der Dom zu Freising, und bei v. Hefner, Trachten des Mittelalters, Taf. 25. Die Reliefs tragen zwar die Jahreszahl 1161, aber wohl nur als Erinnerung an die Schenkung des Kaisers von diesem Jahre, und werden erst gegen Ende des zwölften oder am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts gearbeitet sein. Die Figur des Kaisers ist im vierzehnten Jahrhundert überarbeitet, die Haltung der beiden anderen Figuren trägt aber zu sehr das Gepräge der früheren Zeit, als dass man das Ganze mit v. Quast (Deutsches Kunstbl. 1852, S. 173) in das dreizehnte Jahrhundert verweisen könnte.

byzantinisirenden Faltenwurf ist *). Noch weniger aber erstreckte er sich über ganz Deutschland.

Eine sehr eigenthümliche und ausgezeichnete Stellung nimmt die sächsische Schule ein. Sie hatte, da sie schon seit den Zeiten Bischof Bernward's vielfach geübt war, einen Vorsprung vor den übrigen Schulen Deutschlands. Das byzantinisirende Element war in ihr niemals vorherrschend geworden; sie beruhete vielmehr eben vermöge dieses früheren Ursprunges auf unmittelbareren antiken Traditionen, und dies war die Ursache, dass sie auch jetzt nicht erst jener strengeren, architektonischen Regelung bedurfte, sondern sogleich zu einer freieren Auffassung überging, die sich aber dennoch sehr wesentlich von derjenigen unterscheidet, welche in Verbindung mit der gothischen Architektur sich später verbreitete.

Das früheste Beispiel dieser Richtung, an welchem wir sie fast im Entstehen finden, geben einige Reliefs in der Stiftskirche zu Gernrode, namentlich die an der Nordseite der Busskapelle, wo eine weibliche Gestalt mit dem Ausdrucke des inbrünstigen Gebetes durch die Schönheit ihrer Formen überrascht, während die danebenstehenden Figuren in Haltung und Gebehrde noch völlig dem Style der vorigen Epoche entsprechen, und nur eine etwas freiere Gewandbehandlung zeigen. Sehr viel bedeutender sind die Sculpturen an der Kanzel der Klosterkirche zu Wechselburg **); auf der vorderen Brüstung Christus, in sehr hohem Relief, thronend, von den Zeichen der Evangelisten umgeben, neben ihm Maria auf der Schlange und Johannes auf einer männlichen, vielleicht den vorchristlichen Unglauben dar-

*) v. Hefner a. a. O. Taf. 23.

**) Abbildungen bei Puttrich a. a. O. Das Opfer Abraham's in richtigerer Zeichnung bei Förster, Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1851, S. 101.

stellenden Figur stehend; dann auf der einen Seitenmauer Abraham's Opfer, auf der anderen Moses mit der ehernen Schlange und darunter Abel und Kain mit ihren Opfergaben, alles bekannte Symbole des Opfertodes Christi.

Manche Züge in diesen Sculpturen entsprechen noch ganz dem Geiste und Style des zwölften Jahrhunderts; die rohe und unförmliche Zeichnung an der Gestalt des jungen Isaac und an dem Widder, der zu seiner Vertretung im Gesträuche liegt, die heftige Bewegung des Patriarchen selbst, auch die Wahl der Gegenstände, die noch ganz dem Kreise altchristlicher Symbolik entnommen und ohne allen scholastischen Anflug ist, deutet auf eine frühere Zeit, und die architektonischen Details der Kanzel würden es gestatten, sie um die Zeit der Vollendung der Kirche (1184) zu setzen. Dagegen zeigt sich in den Köpfen und in der Haltung der Körper ein so feines Gefühl für Schönheit der Linie, für Naturwahrheit und Ausdruck, wie wir es in so früher Zeit nicht gewohnt sind. Schon die Christusgestalt, obgleich typisch und strenge, ist doch frei bewegt und von belebten, mehr als gewöhnlich individualisirten Gesichtszügen; besonders aber überrascht der Ausdruck der Innigkeit und des Schmerzes oder der Reue in den Köpfen und Bewegungen Abels und Kains. Auch Maria und Johannes haben eigenthümlich bewegte Gebehrde und freie Gewandmotive.

Einen näheren Anhaltspunkt für die Zeitbestimmung dieser Arbeit giebt ein zweites, bedeutenderes Werk, das in so grosser Stylverwandtschaft mit jenem steht, dass man beide einem und demselben Meister zuschreiben zu müssen geglaubt hat, die goldene Pforte zu Freiberg*).

*) Vgl. vollständige Abbildungen bei Puttrich a. a. O. Bd. I, Abth. I, die des Bogenfeldes in E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst u. s. w. 1853, und die kritischen Bemerkungen von Waagen, in dessen K. und K. W. in Deutschland I, S. 7.

Ich habe schon oben aus architektonischen Gründen mich dafür ausgesprochen, dass ihre Entstehung jedenfalls erst im dreizehnten Jahrhundert, vielleicht erst gegen die Mitte desselben angenommen werden könne, und die Anordnung des Bildwerkes bestätigt diese Ansicht. Sie beruht zunächst keinesweges, wie die der Kanzel von Wechselburg, auf der einfachen altchristlichen Symbolik, sondern giebt schon nach der Weise des dreizehnten Jahrhunderts einen umfassenderen, in Gegensätzen gegliederten Gedankeninhalt. Das Bogenfeld zeigt uns die Jungfrau gekrönt und mit dem lehrenden Christuskinde auf ihrem Schoosse, zu ihrer Rechten die anbetenden drei Könige, zur Linken der Engel Gabriel und Joseph. Von den Archivolten enthält die erste Gott Vater von Engeln umgeben, die zweite das Christkind umgeben von Propheten, die dritte den heil. Geist als Taube nebst Aposteln, die äusserste endlich die auferstehenden Gerechten, welche die Zahl der himmlischen Heerschaaren vermehren. Der ganze obere Raum giebt daher die Verklärung der Jungfrau als Himmelskönigin. Die acht Statuen an den Seitenwänden, auf jeder Seite drei männliche und eine weibliche, haben dann eine symbolische prophetische Beziehung auf die Jungfrau und den Erlöser; auf der einen Seite Daniel *), die Königin des Morgenlandes, Salomo und Johannes der Täufer; auf der anderen zuerst ein Patriarch, vielleicht Noah, wie die über seinem Haupte angebrachten zwei Tauben anzudeuten scheinen **), dann eine gekrönte Frau, vielleicht die Ecclesia, dann David mit der Harfe und endlich ein jugendlicher Apostel mit dem Buche, wahrscheinlich, obgleich jede nähere An-

*) Stieglitz, bei Puttrich, nannte diese Gestalt Josua; ohne Zweifel ist es aber, wie es zuerst v. Quast im Kunstblatt 1845, S. 226 aussprach, Daniel, auf den auch der Löwenkopf zu seinen Füssen deutet.

**) Stieglitz benennt ihn Abraham.

deutung fehlt, Johannes der Evangelist. Die Schönheit dieser Sculpturen ist bewundernswerth. Das Relief ist von vortrefflicher Anordnung, noch überraschender aber sind die Statuen. Die Köpfe, am meisten die, welche an einigen Stellen über den Statuen zwischen den Kapitälen der Säulen angebracht sind, haben ein fast antikes Profil, die Körper sind nicht bloss richtig, sondern von edelster Bildung, die Bewegungen leicht und graziös, die Gewänder voll und frei. Am Auffallendsten ist die Gestalt des Daniel, der jugendlich, in einer Art phrygischer Tracht, mit der linken Hand eine Schriftrolle hält, mit der rechten den kurzen auf der Schulter befestigten Mantel leicht hebt, und mit dem schlanken, von kurzen Stiefeln bekleideten Beine in fast tanzender Bewegung fortschreitet. Aber auch bei den anderen Gestalten sehen wir die Richtung auf das Anmuthige vorherrschend; Salomo und der Evangelist sind als Jünglinge, die beiden weiblichen Gestalten mit einem Ausdrucke zarter Innigkeit dargestellt, und selbst Noah in vollen priesterlichen Gewändern und mit langem fliessenden Gewande hat doch mehr weiche als strenge Formen. Schon bei der architektonischen Würdigung dieses Portals habe ich die von Einigen aufgestellte Vermuthung, dass es durch die Beihülfe italienischer Künstler entstanden sei, angeführt, und in der That kann man nicht läugnen, dass der erste Eindruck des Ganzen, das Vorwalten antiker Reminiscenzen neben einer Hinneigung zu grösserer Zierlichkeit und bewusster Grazie, wohl an Italien erinnert, aber freilich nicht an den derben Styl des gleichzeitigen Nicolo Pisano, sondern eher an Späteres. Daher war denn jene Vermuthung auch dahin ausgesprochen, dass die Arbeit theilweise aus einer späteren Restauration herstamme. Allein dies wird wiederum durch die Vergleichung der einzelnen Theile des Portals widerlegt. Zwar sind die Statuen freistehend, nicht

im Mauerverbande mit dem architektonischen Theile des Portals, aber sie entsprechen in ihrer ganzen Behandlung der Sculptur der Kapitäle und der Köpfe, die das Gebälk tragen, so dass das Ganze gleichzeitig entstanden sein muss; nur mag die Arbeit an den Portalwänden zuletzt, die des Bogenfeldes und der Archivolten, die einfacher und weniger graziös gehalten, zuerst vorgenommen sein. Doch finden sich selbst an den Statuen Züge, die völlig dem deutschen Style des dreizehnten Jahrhunderts entsprechen. Nur diesem müssen wir also das ganze Werk zuschreiben *), wobei dann die Verwandtschaft mit späteren und italienischen Arbeiten sich leicht durch die Vermischung antiker Reminiscenzen mit christlicher Naturauffassung und Empfindung erklärt.

Vergleichen wir die goldene Pforte mit den Sculpturen der Kanzel von Wechselburg, so ist eine innere Verwandtschaft nicht zu verkennen; in beiden ist dieselbe Weichheit der Linien, dasselbe Anschliessen an antike Tradition, dieselbe Neigung zu sanften, graziösen Motiven. Allein dennoch ist die Ausführung des Freiberger Werkes so sehr viel vollkommener, dass man beide nicht demselben Meister, sondern nur verschiedenen Generationen derselben Schule zuschreiben kann.

Auch finden wir diese sofort in einem dritten Werke, welches wiederum etwas jünger als die goldene Pforte zu sein scheint, nämlich an den Altarsculpturen derselben

*) Diese Annahme ist auch jetzt die allgemein herrschende, von Waagen, E. Förster u. A., und auch schon früher von Schorn in seinem Aufsatze: Altdeutsche und normannische Kunst, in der deutschen Vierteljahrsschrift 1841, Heft IV, S. 104 ff. ausgesprochen. Die von diesem zugleich aufgestellte Vermuthung, dass der Anblick und das Studium der Mosaiken von Monreale, durch die Hohenstaufische Herrschaft über Sicilien vermittelt, auf die Meister von Wechselburg und Freiberg Einfluss gehabt habe, scheint unhaltbar, da die Aehnlichkeiten, auf welche er sie stützt, allzu allgemeine sind.

Kirche von Wechselburg. Der vor der Chornische stehende steinerne Hauptaltar hat nämlich ungewöhnlicher Weise *) eine hohe steinerne Rückwand, welche den ganzen Raum der Chorvorlage ausfüllt und nur durch zwei Bögen den Zugang in die Concha offen lässt. Auf dem mittleren, wiederum vermittelst eines Bogens hinaufgeführten Theile dieser Rückwand stehen nun die kolossalen in Holz geschnitzten Gestalten des Heilandes am Kreuze nebst Maria und Johannes; auf den Armen des Kreuzes oben Gott Vater, zur Seite fliegende Engel, am Fusse desselben eine liegende, bärtige Gestalt in weitem Mantel mit dem Kelche (Nicodemus oder Joseph von Arimathia?), unter den Füssen der Jungfrau eine weibliche, unter denen des Johannes eine männliche, gekrönte Figur, gleichsam die weibliche und männliche Sünde. Die beiden Seitenwände der Altarmauer enthalten dann noch in Nischen unter Kleeblattbögen vier Steinreliefs, Daniel und David, einen Propheten und einen jugendlichen König, ohne Zweifel wieder Salomo. Diese drei benannten Gestalten stimmen in Tracht und Haltung völlig mit den Statuen der goldenen Pforte überein, und auch in den oberen Figuren ist die Stylverwandtschaft unverkennbar, nur deutet sie hier überall auf eine spätere Zeit. Die Formen des Christuskörpers, der mit zierlich gelegtem Schurze bekleidet und mit drei Nägeln befestigt ist, sind sehr ausgearbeitet aber fast weichlich, die anmuthigen, jugendlichen Züge und die Handbewegungen der Jungfrau und des Johannes, das lockige Haar des letzten, auch die Gewandmotive entsprechen den Statuen von Freiberg, aber alles ist weniger präcis, und namentlich sind die

*) Noch im dreizehnten Jahrhundert hatte der Hauptaltar in bischöflichen Kirchen niemals, in klösterlichen äusserst selten eine solche Rückwand, weil die Chornische die Sitze der Geistlichkeit und namentlich des Bischofs oder Abtes enthielt und diesen der Blick auf den Altar nicht beschränkt sein durfte.

Gewandfalten in einer Weise gehäuft und in geschwungene Linien gezogen, die dort nicht vorkommt. Zwei Statuen, welche am Eingange des Chors angebracht sind, die eine in ritterlicher, fast römischer Tracht, die andere im Prophetengewande und mit dem Scepter (Abraham und Melchisedek?) sind in ganz gleicher Weise den Freiberger Statuen ähnlich und von ihnen abweichend.

Wir bemerkten an den deutschen Wandgemälden, dass dem einfachen, geradlinigen Style der gothischen Plastik eine unruhige, bewegte Haltung der Figuren vorherging, die auf einem noch unausgebildeten Naturalismus beruhte und sich besonders durch flatternde Gewandmotive äusserte. Auch in der Sculptur können wir diese Richtung wahrnehmen und namentlich zeigt dies Altarwerk Spuren davon. Sehr viel entwickelter ist sie aber auf dem in derselben Kirche befindlichen Grabsteine des Stifters, Grafen Dedo († 1190) und seiner Gemahlin Mechtildis († 1189). Hier sind die Gestalten schon voll und kräftig, in der Modellirung an die Arbeiten der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erinnernd, sogar nicht ohne Proträtähnlichkeit, die Gewänder aber in einer, besonders für liegende Gestalten höchst auffallenden Weise wellenförmig bewegt und wie flatternd. Ohne Zweifel hat die Dankbarkeit der Mönche dies Denkmal erst längere Zeit nach dem Tode ihres Wohlthäters zu Stande gebracht, da die Form der Waffen und der Lehnsfahne auf das dreizehnte Jahrhundert deuten.

Wie weit sich der Einfluss dieser Schule erstreckte, muss dahingestellt bleiben; indessen lässt sowohl jenes Bildwerk in Gernrode als der Grabstein eines Ritters im Dome zu Merseburg *), dessen Gestalt dieselbe weiche, jugendliche Anmuth und eine ähnliche Gewandbehandlung zeigt, auf eine weitere Verbreitung schliessen. Jedenfalls

*) Puttrich a. a. O., Band I, Abth. 2, Taf. 8, Nro. 4.

war sie nicht von Dauer und auch wohl kaum zu weiterer Fortbildung geeignet. Ihre Formen, so anziehend sie sind, haben doch etwas Schwankendes, und mussten, wie es die späteren Wechselburger Sculpturen zeigen, leicht in Weichlichkeit und Haltungslosigkeit übergehen. Ihr fehlte das architektonische Element, das gerade jetzt zu neuer Herrschaft gelangte, und sie musste daher dem einfacheren ruhigeren Style, der im Gefolge der gothischen Baukunst aufkam, weichen. Selbst in Freiberg fand dieser nicht lange nach Vollendung der goldenen Pforte Eingang, wie dies die jetzt im Museum des Alterthumsvereins zu Dresden befindlichen, aus dem Freiberger Dome stammenden in Holz gearbeiteten kolossalen Gestalten des Heilandes am Kreuze nebst der Jungfrau und Johannes und einige am Aeusseren der s. g. Thümerei in Freiberg, eines Nebengebäudes des Doms aus dem fünfzehnten Jahrhundert, eingemauerte Reliefs beweisen.

So sehr der neue Styl aber auf innerer Nothwendigkeit und architektonischer Consequenz beruhete, musste er sich in Deutschland erst einbürgern, und trat anfangs noch schüchtern und befangen auf. So zuerst an der Liebfrauenkirche in Trier, obgleich die schmale Façade schon einen nach der Weise des neuen Styles bildlich entwickelten Gedankengang giebt. Das noch rundbogige und romanisch verzierte Portal enthält im Bogenfelde die thronende Jungfrau mit dem Kinde nebst den anbetenden Königen und anderen Scenen der Kindheit Christi, in den fünf Archivolten, Engel, Bischöfe, Kirchenväter, darauf gekrönte, musicirende Gestalten, also Selige, welche die Krone des Lebens erlangt haben, endlich die klugen und die thörichten Jungfrauen. Von den sechs Statuen des Einganges sind nur noch drei erhalten, die eine wahrscheinlich Johannes den Evangelisten, die anderen in gewohnter Weise die Kirche

und die Synagoge darstellend. Das ganze Portal verbindet also die Begriffe des Himmelreiches und der Kirche, um die Jungfrau als Königin des ersten und Repräsentantin der letzten zu feiern. Damit steht dann weiteres Bildwerk an den oberen Theilen der Vorderwand in Verbindung; an den Strebepfeilern hier Abraham, mit dem schon zum Opfer gebundenen Isaac, dort Noah das Brandopfer darbringend, neben dem Fenster die Verkündigung, im Giebel endlich Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes. Die Haltung der meisten Figuren ist noch sehr steif, sie zeigen sich fast alle von der Vorderseite oder im Profil, mit geradlinigen, parallelen Gewandfalten, auch auf dem Relief des Bogenfeldes mit Ausnahme des einen knienden Königs alle stehend. Nur die beiden weiblichen Statuen des Eingangs, die Kirche und Synagoge, sind freier behandelt, und bei der Krönung der Jungfrau im Bogenfelde des Nebenportals, sieht man, obgleich auch hier wieder alle Figuren stehen, doch den Versuch, etwas mehr Bewegung in die Gewandlinien zu bringen. Bei alledem verläugnet sich aber der Schönheitssinn, der in den architektonischen Theilen waltet, an den plastischen nicht ganz, vielmehr haben die Gesichtszüge und selbst die Linienführung schon oft eine Anmuth, welche mit jenen plastischen Mängeln versöhnt *).

Die Entstehungszeit dieser Bildwerke können wir um 1240 setzen. In ähnlicher Weise schwankend und schüchtern finden wir dann denselben plastischen Styl an der benachbarten Kirche zu **Tholey** **), und an dem rundbogigen Portal der Südseite der Stiftskirche zu **Wetzlar** ***). Anziehender sind einige Sculpturen des **Bamberger** Domes,

*) Abbildungen beider Portale in Schmidt's Trierischen Baudenkmalen, Lief. I, Taf. 6 und 7; eine geistvolle Erklärung von dem jetzigen Bischof Müller im Texte, S. 36 ff.

**) Kugler kl. Schr. II, S. 259.

***) Daselbst S. 169 und 177.

besonders die Statuen, mit welchen das nördliche Portal der Ostseite offenbar mehrere Decennien nach seiner Erbauung geschmückt ist, Kaiser Heinrich und Kunigunde, Adam und Eva und zwei Apostelgestalten. Diese in voller, freier Gewandung würdig gehalten; die Kaiserin, mit etwas kleinem Kopfe, gürtellosem weich herabfliessenden Kleide und anmuthiger Gebehrde; die beiden nackten Gestalten aber von überraschender Naturwahrheit und schlichter Behandlung, der Körper des Adam kräftig, der der Eva von anspruchloser Grazie. Die Ruhe der Haltung und die Völligkeit der Form eignet diese Arbeiten dem neuen Style zu, während sie durch eine gewisse jugendliche Bescheidenheit und Anmuth den Werken jener älteren sächsischen Schule verwandt sind. Schärfer ausgeprägt finden wir den neuen Styl in demselben Dome an mehreren der goldenen Pforte später hinzugefügten und an einigen im Inneren aufgestellten Statuen; unter den letzten eine von ungewöhnlicher Aufgabe, die Reiterstatue des heiligen Königs Stephan von Ungarn. Hier ist das Pferd, wenn auch nicht vollkommen richtig, doch mit glücklicher Naturbeobachtung wiedergegeben, während der Kopf des Königs schon jenes conventionelle Lächeln hat, das zu den Schwächen des Styls gehört *).

Bald nach diesen, etwa um 1250 entstandenen Arbeiten finden wir dann diesen Styl in ganz Deutschland herrschend, bald freier, geistiger, häufig aber auch schon ziemlich handwerksmässig ausgeübt. Zu den besseren Leistungen dieser Zeit gehören die zwölf **) Standbilder im Westchore des Naumburger Domes, welche Bischof

*) Vgl. über alle diese Sculpturen Kugler kl. Schr. I, 156 m. Abbild.

**) Acht Männer und vier Frauen; eine der letzten scheint von späterer Arbeit. Vgl. die Abbildungen bei Puttrich a. a. O., Bd. I, Abth. 2, Serie Naumburg, Taf. 16 und 17.

Dietrich den früheren Wohlthätern der Kirche, wie er sie in seinem Stiftungsbriefe aufgezählt hatte, wahrscheinlich aber erst bei vorgerücktem Bau, etwa um 1270, errichten liess. Es sind schlichte Arbeiten, in Sandstein an den Werkstücken der Pfeiler haftend, in künstlerischer Durchbildung den Freiberger Statuen nachstehend, aber durchweg mit Gefühl und mit gesunden künstlerischen Motiven. Alle sind mit weiten Gewändern und Mänteln bekleidet, die Frauen mit einer Krone und einer unter dem Kinne festanliegenden Binde, die Männer, ein breites Schwert und einen spitzen Schild haltend, mit starkem, freiherunterfallendem Haare, noch nicht in der damals in Frankreich aufkommenden schematischen Behandlung. Die Körper sind bis auf feinere Theile richtig, mehr kräftig breit als schlank, die weiten Gewänder fallen in natürlichen Falten. Die Köpfe sind nicht ohne Ausdruck, alle in Zügen und Haltung verschieden, die der Frauen zum Theil mit dem conventionellen Lächeln, das hier fromme Freudigkeit bedeutet, die Männer entweder ruhig zuschauend, oder mit etwas gesenktem Haupte und dem Ausdrucke inniger Theilnahme. Ueberhaupt zeigt sich der Meister in der Art, wie er seine an sich monotone Aufgabe zu beleben wusste, als ein denkender Künstler, der die Gebehrden und Gewandmotive mit der Bildung und dem Ausdrucke des Gesichts in Einklang zu setzen suchte. Die jugendlichen Gestalten sind durchweg inniger und ausdrucksvoller, die älteren ruhiger dargestellt; Graf Dithmar, der in der Inschrift auf dem Schildrande als ermordet bezeichnet ist, erscheint, den Schild vorhaltend, die Hand am Schwertgriffe, das Haupt emporhebend, als wolle er sich gegen einen Angriff vertheidigen, Graf Wilhelm, der „unus fundatorum“ genannt wird, und also wahrscheinlich die reichste Beisteuer gegeben oder der Grundsteinlegung beigewohnt hatte, zeigt mit

erhobener Hand, geneigtem Haupte und aufgeschlagenen Augen die wärmste Theilnahme an dem vorausgesetzten Hergange der Gründung, und in ähnlicher Weise geben die meisten Gestalten ein Charakterbild.

Neben diesem ersten Werke des neuen Styls in Sachsen will ich sogleich ein zweites ähnlicher Art nennen, vier Statuen nämlich an den Wänden des Chors im Dome zu Meissen, welche den Kaisser Otto I. nebst seiner Gemahlin, den Evangelisten Johannes und den Bischof Donatus, jene die Stifter diese die Schutzpatrone der Kirche, darstellen *). Sie sind von feinerer Ausführung und jedenfalls jünger als jene, dürften aber wohl noch am Schlusse des Jahrhunderts entstanden sein, dem der Styl sowohl der Gewänder als der darüber befindlichen Baldachine entspricht, und interessiren auch dadurch, dass die vollständige Bemalung, wenn auch mit Erneuerungen, erhalten ist.

Vereinzelte kirchliche Bildwerke des dreizehnten Jahrhunderts kommen ziemlich häufig vor, jedoch meist von geringerer Ausführung, welche auch die Zeitbestimmung zweifelhaft macht **). Von zusammenhängenden Portalwerken nenne ich zuerst das noch rundbogige Portal der südlichen Vorhalle des westlichen Kreuzschiffes am Dome zu Paderborn ***), weil es in plastischer wie in archi-

*) Plüttrich a. a. O., Bd. II, Abth. I, Serie Meissen, Taf. 12 und 14.

**) Dahin gehören die Gestalten der Wächter in der Kapelle des h. Grabes am Dome zu Constanz, welche v. Hefner (Trachten d. M. A. I, Taf. 4 u. 5) von 1220 datirt, bei denen aber ungeachtet ihrer rohen Ausführung die freie und gewandte Haltung auf eine spätere Zeit schliessen lässt. Die sehr einfach und strenge gehaltenen kolossalen Statuen Heinrichs des Löwen und des h. Blasius in der Krypta des Braunschweiger Domes dürften der Mitte des Jahrhunderts zuzuschreiben sein.

***) Lübke a. a. O., S. 174. und die Abbildung in Moller's Denkmalen, Bd. I, Taf. 17.

tektonischer Beziehung Züge des älteren und des neueren Styls gemischt enthält. Die Statue der Jungfrau am Mittelpfeiler in einfacher, gerader Haltung und Gewandung und die naive, spielende Bewegung des Kindes auf ihrem Arme gehören schon diesem an, während die Apostel an den Seitenwänden mit flachen Gewandfalten und gelocktem Haare und endlich die grottesken Figuren im Laubwerk der Kapitäle noch auf romanischen Reminiscenzen beruhen. Dennoch wird man bei dem langsamen Gange der westphälischen Kunstentwickelung die Arbeit nicht früher als um 1260 setzen können, gleichzeitig mit dem schon ganz gothisch gehaltenen, aber ziemlich roh ausgeführten Südportale an der Sebalduskirche zu Nürnberg, welches im Bogenfelde eine Darstellung des jüngsten Gerichts, ähnlich wie an der goldenen Pforte zu Bamberg, enthält. Bedeutender, aber auch gewiss erst am Schlusse des Jahrhunderts ausgeführt, ist das Portal der Lorenzkirche daselbst, welches in seinem hohen Bogenfelde ausser dem jüngsten Gericht die Kreuzigung nebst evangelischen Geschichten in sehr klarer Anordnung, in den Archivolten Engel und Patriarchen, an den Thürgewänden grössere Statuen edlen und reinen Styls enthält. Noch umfangreichere Werke finden wir dann erst in den Rheingegenden, in der Vorhalle des Freiburger und an der Façade des Strassburger Münsters, deren Inhalt ich schon früher als Beispiele der Raumsymbolik beschrieben habe *). Die Ausführung gehört in beiden derselben Schule an, und gleicht in Leichtigkeit und Freiheit der Behandlung den französischen Sculpturen. Die Façade des Strassburger

*) Band IV, Abth. I, S. 401 und 408. Es ist nur eine scheinbare Inconsequenz, wenn ich die Façade von Strassburg in architektonischer Beziehung erst in der folgenden Epoche, die Statuen aber schon hier bespreche.

Münsters ist überdies die einzige in Deutschland, welche auch im Reichthume plastischer Ausstattung den französischen Kathedralen gleichkommt. Die Reliefs der Bogenfelder ihrer Portale sind vielleicht zu inhaltreich und ohne feinstes Gefühl für Raumvertheilung, die Statuen dagegen, namentlich die mit Recht berühmten der klugen und thörichten Jungfrauen an einem der Seitenportale, sehr ausgezeichnete Leistungen dieses Styls. Auch die ihrer architektonischen Anlage nach viel ältere Façade des südlichen Kreuzarmes wurde zu derselben Zeit mit einer umfangreichen Statuengruppe geschmückt, von der jedoch nur zwei, die Kirche und Synagoge, der Zerstörung in der Revolution entgangen sind *). Sie zeichnen sich vor den Statuen der Westseite durch eine grossartigere und einfachere Behandlung aus, und sind auch dadurch interessant, dass sie vielleicht von weiblicher Hand, von Sabina, der Tochter Erwins von Steinbach, herrühren. Diese war zwar nur an einer anderen, jetzt zerstörten Statue dieser Kreuzfaçade als Urheberin genannt **), da es aber durch diese Inschrift feststeht, dass sie wirklich den Meissel führte, und nur ein ungewöhnliches Talent die Zulassung einer Frau zu den Arbeiten der Hütte rechtfertigen konnte, ist es nicht unwahrscheinlich, dass sie auch mehr an dieser Stelle und namentlich diese, der Tochter des grossen Meisters vollkommen würdigen Gestalten gearbeitet habe. Die zwölf Statuen, Christus mit anbetenden Engeln und die Evangelisten, welche im Inneren dieses Kreuzarmes an der Mitttelsäule angebracht sind, und die man ihr ohne näheren Beweis zuzuschreiben pflegt, sind, obgleich sorgfältig aus-

*) Die Figur des Salomo, welche sich ausserdem noch hier befindet, ist neu.

**) S. die Inschrift, welche sich an der Statue des Evangelisten Johannes befand, nach Grandidier bei Fiorillo, G. d. z. K. in Deutschl. I, 364.

gearbeitet und von zartem Ausdrucke der Gesichter, minder bedeutend.

So sehen wir also den neuen Styl in den entlegensten Gegenden Deutschlands, am Rheine, in Franken, in Sachsen angewendet, aber immer doch nur vereinzelt und sparsam, nicht mit der Energie und Fruchtbarkeit wie in Frankreich. Schon dies lässt darauf schliessen, noch deutlicher ergiebt es sich aber aus gewissen feineren Zügen, dass dieser Styl hier noch nicht so einheimisch und beliebt war, wie dort. Er hing so innig mit der gothischen Architektur zusammen, entsprach dem allgemeinen Zeitgeiste so sehr, dass man ihm die Aufnahme nicht versagen konnte, aber er befriedigte nicht völlig. Er setzte eine tactvolle Ausgleichung der naturalistischen und poetischen Anforderungen mit dem Stylistischen, eine Unterordnung des individuellen Gefühls unter die allgemeine Regel voraus, die dem deutschen Geiste nicht natürlich war. Daher erklärt sich, dass wir an manchen deutschen Sculpturen Spuren des Widerstrebens gegen die Gleichförmigkeit jenes Styls und des Bemühens nach grösserer Individualität und Naturwahrheit bemerken. Hauptsächlich finden wir dies an Grabsteinen. Die französische Kunst bewegte sich hier in einem engen Kreise, aber mit Geschmack und Anstand; sie hielt die Gestalten der Verstorbenen in gerader Lage und gab der Gewandbehandlung durch breite, geradlinige Falten den entsprechenden Ausdruck des Ernstes und der Ruhe. Auch in Deutschland kannte und verstand man dies Princip sehr wohl, und wir besitzen eine Reihe von Grabmälern aus dieser Epoche, in denen es strenge beobachtet, einige wo es mit grosser Meisterschaft durchgeführt ist. So unter anderen das Denkmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dome zu Braunschweig, die Grabsteine des Landgrafen Conrad († 1243) in der Elisabeth-

kirche zu Marburg *) und des Grafen Diether III. von Katzenellnbogen († 1276), früher in S. Clara zu Mainz, jetzt im Museum zu Wiesbaden **), die in gebranntem Thone gearbeitete Gestalt Herzog Heinrich's IV. († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau ***). In vielen anderen Fällen dagegen sehen wir das Bemühen, die Figuren mehr zu beleben. Einige Male sind sie gleichsam in Handlung gesetzt, so zunächst auf den Gräbern der Bischöfe Günther († 1066) und Berthold († 1285) im Dome zu Bamberg (auch jenes augenscheinlich erst im dreizehnten Jahrhundert gearbeitet) dadurch, dass sie im Profil und mit aufgehobener segnender Hand dargestellt sind †), dann aber mit fast dramatischer Entwickelung auf dem Grabsteine des Erzbischofs Siegfried († 1249) im Dome zu Mainz ††). Der Künstler hat nämlich dem gewaltigen Kirchenfürsten, der bekanntlich in den letzten unruhigen Jahren der Regierung Kaiser Friedrich's II. eine grosse politische Rolle spielte, die beiden Gegenkönige Heinrich Raspe und Wilhelm von

*) Moller a. a. O., Taf. 18.

**) v. Hefner, Trachten d. M. A. I, Taf. 68.

***) Eine ungenügende Abbildung in einer Abhandlung Büschings (1826) über dies Grabmal. Der Grabstein Heinrich's II. († 1241) in der Vincentkirche zu Breslau, von dem in dem Conv.-Lex. für bild. K., V, 377 eine Abbildung gegeben ist, stammt, wie die Tracht unzweifelhaft ergiebt, nicht aus dem 13., sondern erst vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts.

†) Das Denkmal des Bamberger Bischofs Suidger von Mayendorf, der als Papst Clemens II. im J. 1047 starb, halte auch ich (wie Kugler kl. Schr. I, 159) für eine Arbeit des 13., und nicht (wie E. Förster, deutsche Kunstgesch. I, 65) des 11. Jahrhunderts. Es enthält nur Reliefs an den Seitenwänden, welche den späteren Deckstein tragen, von denen besonders die in sehr eigenthümlicher allegorischer Auffassung gegebenen Tugenden merkwürdig sind. Ihre kräftigen und gewaltsamen Bewegungen sind ebenfalls ein Beweis von dem Lebensdrange und der dramatischen Richtung der deutschen Schule.

††) Müller Beiträge I, S. 21.

Holland zur Seite gestellt, und zwar so dass sie in kleinerer Dimension und auf Fussgestellen stehend der grösseren Gestalt des Erzbischofs, der ihnen die Kronen aufsetzt, bis an die Schulter reichen. Dies giebt allerdings unbequeme Bewegungen und ist nicht ganz geglückt, aber die Haltung der beiden jugendlichen Fürsten ist anmuthig und ritterlich, die Gewandbehandlung einfach und leicht, und der Zweck des Künstlers, seinen Helden in der Fülle seiner Macht zu zeigen, möglichst erreicht. In den meisten Fällen dagegen hielt man zwar die gerade, ruhige Lage des Körpers für angemessen, suchte nun aber wenigstens durch die Gewandung Leben und Mannigfaltigkeit zu erreichen. Statt in geraden, schweren Falten die Glieder zu verhüllen, ist nämlich das Gewand wie ein leichter Stoff behandelt, der den Bau des Körpers durchscheinen lässt und auf der Fläche des Steines unruhige und fast flatternd bewegte Falten bildet. Auch das Haar fällt leicht und bewegt in langen Locken, und das Gesicht hat oft eine lächelnde Miene. Beispiele dieser Behandlungsweise sind ausser den schon oben genannten Gräbern des Grafen Dedo in Wechselburg und eines Ritters im Dome zu Merseburg, das Grab des Grafen Conrad genannt Kurzbold in der Stiftskirche zu Limburg an der Lahn, wo die Falten bis zum Unschönen sich fast wurmartig krümmen, das sehr viel schönere des Grafen Heinrich von Solms-Braunfels († nach 1258) im Kloster Altenberg an der Lahn *), und das des Grafen Otto von Botenlauben († 1244) und seiner Gemahlin († 1250) in der Kirche von Frauenrode bei Kissingen **).

Man hat in dieser Behandlungsweise schon den Anfang zu der im vierzehnten Jahrhundert herrschenden Neigung

*) Beide bei Müller a. a. O. I, S. 39 und II, S. 27.

**) v. Hefner, Trachten d. M. A. I, Taf. 59 und 60.

zu gebogenen und wellenförmigen Linien finden wollen *); allein beides beruht auf ganz verschiedenen Gefühlsrichtungen. Diese spätere Manier gab dem Körper selbst eine wellenförmige Haltung, die nur von ihm auf das Gewand überging; sie behielt also den Parallelismus zwischen Körper und Gewand aus dem gothischen Style bei und setzte nur an Stelle der geraden die gebogene Linie. Sie war eine Einwirkung der beginnenden Weichlichkeit und Sentimentalität auf den bereits eingebürgerten gothischen Styl, und trägt den Charakter des Gesuchten und Affectirten. Die eben beschriebene, ausschliesslich deutsche Weise ging dagegen auf jenen Parallelismus nicht ein, hielt den Körper in gerader Lage und erlaubte sich die Bewegung nur an dem Gewande. Sie giebt eher den Ausdruck eines frischen, jugendlichen Naturalismus, einer unruhigen, noch nicht geregelten Lebendigkeit, als einer alternden Manier, und ist eine merkwürdige Aeusserung des deutschen Gefühles im Gegensatze gegen jene allgemeine Gleichmässigkeit des französischen Styles.

Der Entwickelungsgang der Plastik in England **) ist einfacher und gleicht völlig dem der Architektur; wie

*) Schorn in dem angeführten Aufsatze der deutschen Viertel-jahrsschrift 1841, Heft IV, S. 130.

**) Eine wissenschaftlich genügende Arbeit über die Geschichte der Sculptur fehlt auch hier, indessen ist die Literatur doch reicher. Ausser vielfachen Abbildungen von Sculpturen in der Archaeologia brittannica, und in den architektonischen Werken von Britton u. A. sind hier zunächst John Carter's, Specimens of ancient sculpture and paintings in England, zu nennen, welche zuerst 1780, dann mit unverändertem und nur durch kurze Anmerkungen von Meyrick, Turner, Britton u. A. berichtigtem Texte 1838 erschienen sind. Leider ist indessen die Auswahl der mitgetheilten Monumente ohne System und die Zeichnung nicht charakteristisch. Aehnliches gilt von dem ebenfalls älteren Werke Gough's über brittische Grabdenkmäler, von denen da-

in dieser die leichte und elegante gothische Bauweise unmittelbar und ohne Uebergang auf die schwere und massenhafte des normannischen Styles folgte, giebt es auch in der Sculptur keine Mittelstufe; von der äussersten Plumpheit und Rohheit geht sie sofort zu einer sehr feinen und graziösen Handhabung des neuen Styles über. Während der ganzen Dauer des zwölften Jahrhunderts wurde die Plastik hier fast gar nicht geübt; statt reicheren Schmuckes begnügte man sich meistens mit den einfachen Symbolen des Kreuzes oder Lammes, wo man sich an die Darstellung menschlicher Gestalten wagte, sind sie unförmlich roh oder im trockensten byzantinisirenden Style gearbeitet *). Die Ideen der neuen Epoche kamen eher hieher als die stylistische Bildung; die reichhaltigen Reliefs, mit welchen die Mönche von Malmesbury den südlichen Thorweg ihres Klosters etwa am Ende des Jahrhunderts schmückten **), geben neben zahlreichen Hergängen des alten und neuen Testamentes auch nach neuer Weise den Thierkreis und

gegen Stothard, Monumental effigies of Great Britain 1817, eine Auswahl in vortrefflicher Zeichnung publicirt hat. Um die gerechte Würdigung der englischen Sculptur haben sich endlich einige Künstler verdient gemacht. Zuerst der berühmte Flaxman in seinen Lectures on sculpture (gehalten 1810 u. f. J. herausgegeben 1829), welchen auch einige Zeichnungen beigefügt sind, dann der Bildhauer Westmacott in einem 1846 gehaltenen Vortrage (im Tüb. Kunstbl. 1847, Nro. 3), endlich der bedeutende Architekt Cockerell, der in einer Brochure: Iconographie of the West front of Wells Cath., Oxford 1851, die beste Uebersicht der noch erhaltenen kirchlichen Sculpturen des Mittelalters giebt. Die reichhaltige Literatur der metallenen eingegrabenen Grabplatten werde ich später erwähnen.

*) Ein Beispiel der ersten Art die Statue des Bischofs Herbert am Portale des nördlichen Kreuzschiffes der Kathedrale zu Norwich (Britton, Cath. Antiqu. pl. X), die Sculpturen am Südportal der Kathedrale von Ely, ein Kruzifix und die Kapitäle der Kirche zu Romsey (Carter a. a. O. Taf. 7 und 23, 24), der anderen das Relief und die Statuen am Westportale der Kathedrale zu Rochester.

**) Britton, Archit. Antiquities Vol. I.

die Monatsbeschäftigungen, aber die Ausführung ist noch völlig styllos und ohne Schönheitsgefühl. Im dreizehnten Jahrhundert aber, besonders gegen die Mitte desselben, wiederum unter der Regierung Heinrich's III. (1216 — 1272), trat ein plötzlicher Umschwung ein; statt der früheren Kargheit finden wir eine Fülle von Sculpturen, statt der früheren Rohheit eine gewandte Technik und ein feines Gefühl für Anmuth und Charakteristik. Es ist eine naheliegende und von den brittischen Archäologen selbst ziemlich allgemein angenommene Vermuthung, dass diese plötzliche Veränderung durch den Einfluss fremder Künstler herbeigeführt worden. Die englische Nation war schon zu reich, zu klug, zu mercantilisch gebildet, um nicht überall an die beste Quelle zu gehen und, wo die Leistungen der Einheimischen nicht genügten, fremde Hände zu benutzen. Da König Heinrich einen florentinischen Maler, einen römischen Musaicisten, einen deutschen Goldschmidt in seinen Diensten hatte, einen Münzmeister aus Braunschweig, Bergleute aus dem Harz, für die Westmünsterkirche fremde Bauleute herbeirief, ist es sehr unwahrscheinlich, dass er gerade in der bisher so sehr vernachlässigten Sculptur sich mit den Arbeiten seiner Landeskinder begnügt haben sollte. Einige Grabsteine vom Ende seiner Regierung scheinen von italienischen Künstlern gearbeitet, schwerlich werden aber diese die ersten auswärtigen Bildhauer in England gewesen sein, da man aus viel grösserer Nähe, aus den mit England noch so enge verbundenen französischen Provinzen, tüchtige Meister mit Leichtigkeit erlangen konnte. Auch stimmt der Styl und zwar an den bedeutendsten Werken dieser Epoche sehr genau mit dem französischen überein. Indessen war die Wirksamkeit dieser Fremden nicht von langer Dauer, und der englische Boden brachte, als jungfräuliche Erde, schnell

eine grosse Zahl einheimischer Talente hervor, welche sich die Kunst ihrer Lehrer zu eigen machten, ihr aber auch eine andere, national-englische Richtung gaben. Sie stand mit der Auffassung, welche die gothische Architektur in England erhalten hatte, im engsten Zusammenhange. Die niedrigen Portale mit geöffnetem Bogenfelde, an welche man sich hier gewöhnt hatte, die wenig ausladenden Strebepfeiler, die dadurch bedingte Bekleidung der Façaden mit Blendarcaden eigneten sich nicht für Statuen oder grössere Reliefs; das Aeussere der Kirchen erhielt daher nur in seltenen Fällen, und zwar dann mit augenscheinlicher Nachahmung continentaler Vorbilder, bedeutenden plastischen Schmuck. Dagegen liebte die englische Sitte eine reiche Ausstattung des Innern, zwar nicht an den Kapitälen und tragenden Gliedern, wohl aber an den architektonisch unwirksamen Stellen, und hier kam denn die Sculptur sehr gelegen, um die Monotonie bedeutungsloser Decoration zu unterbrechen. Wir finden sie daher besonders in den Bogenzwickeln der Triforien und Arcaden reichlichst und mit grossem Geschmacke verwendet. Die Aufgaben, mit welchen die Plastik hier beschäftigt wurde, waren daher ganz andere; sie hatte nicht grosse, gedankenreiche Bildwerke auszuführen, welche sich auf architektonischer Grundlage gliederten, sie übte sich nicht an kolossalen Statuen, sondern meistens an Reliefs und zwar von kleiner Dimension und decorativer Bestimmung. Dies alles konnte nicht ohne Einfluss auf den Geist der Kunst bleiben. Sie war auf das Anmuthige und Zierliche, nicht auf das Strenge und Ernste angewiesen, und gab sich oft einer realistischen Neigung hin, welche sich auf dem Continent erst später einstellte. Hierin wurde sie noch durch einen anderen Umstand bestärkt. Grabdenkmäler mit dem plastischen Bilde der Verstorbenen waren in England früher

äusserst selten gewesen, im dreizehnten Jahrhundert, besonders seit der Mitte desselben, ergriff aber die englische Aristokratie dies Mittel zur Erhaltung ihrer Namen und Wappen mit solchem Eifer, dass diese Aufgabe die einheimischen Bildhauer vorzugsweise in Anspruch nahm. Auf dem Continente war hierbei der kirchliche Styl maassgebend, so dass man auch die Gestalt des Verstorbenen gern in einer idealen, mindestens in einer kirchlich-ruhigen Auffassung darstellte. Hier dagegen, wo die Grabsteine fast die einzige Gelegenheit zur Ausführung lebensgrosser Figuren darboten, machte sich die durch diese Aufgabe begünstigte, ohnehin im englischen Charakter begründete Neigung zu einer mehr realistischen Behandlung unbeschränkt geltend, und übte auf die kleineren kirchlichen Sculpturen eine Rückwirkung aus.

Eine Uebersicht über die bedeutendsten Grabsteine wird uns am besten in die Geschichte der englischen Sculptur einführen. Zu den seltenen Beispielen aus dem 12. Jahrhundert gehören die Gräber zweier Bischöfe von Salisbury, des Jocelyn († 1184) und des Roger († 1139); das letzte von reichen romanischen Arabesken eingerahmt und wahrscheinlich später als das erste, gegen Ende des Jahrhunderts entstanden. Die Gestalten sind auf beiden in flacher Sculptur, ausdruckslos und plump gehalten, aber völlig frei von den Spuren des strengeren Styles, welche sich an den gleichzeitigen französischen Monumenten zeigen *). Das erste Denkmal neuen Styles ist das des Königs Johann in der Kathedrale von Worcester, wahrscheinlich bald nach seinem Tode (1216) gearbeitet, da die Kleidung des Bildes mit der im Grabe vorgefundenen übereinstimmt und da die Einweihung des Chores schon 1218 in Gegenwart

*) Abbildungen dieser und der meisten anderen im Texte erwähnten Grabdenkmäler bei Stothard a. a. O.

seines jungen Sohnes, Heinrich's III., stattfand *). Es ist von ziemlich derbem Meissel ausgeführt, aber nicht ohne Stylgefühl; die Züge des Gesichtes fast rechtwinklig, Haar und Bart geradlinig, die Gewandfalten parallel und gerade, tief eingeschnitten mit breiter Oberfläche, die ganze Erscheinung massig, schwer, jenes Bestreben nach Ruhe und Würde, das in der französischen Kunst herrschte, fast übertreibend, dabei aber doch schon in der Bildung des Gesichtes individuell und portraitartig. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Künstler selbst ein Franzose war **). Verwandten Styles, aber mit weiterer Entwickelung brittischer Auffassung, ist der Grabstein des William Longespee († 1227) in der Kathedrale zu Salisbury. Der Körper ist mit dem (wie die noch erkennbaren Farbenspuren ergeben goldenen) Kettenpanzer und mit kurzem Obergewande bekleidet, dessen Falten wie dort tief, aber nicht mehr geradlinig und parallel, sondern bewegt gehalten sind. Die Beine liegen geradlinig und das Gesicht ist durch den Panzer so weit bedeckt, dass nur Nase und Augen zu sehen sind, aber der Kopf ist zur Seite gewendet, die Augen sind offen, die Arme in freier und natürlicher Haltung, so dass das ganze Bild mehr den Eindruck eines zur That Gerüsteten, als eines Sterbenden macht. Noch bewegter ist die Gestalt eines Ritters in der Templerkirche zu London, die man für die des noch im zwölften Jahrhundert verstorbenen Geoffrey de Magnavilla,

*) Die Angabe in Winkles Cathedrals, dass das Grab aus dem fünfzehnten Jahrhundert stamme, ist nur in Beziehung auf den unteren Theil richtig, während der Stein mit dem Bilde älter ist.

**) Das Denkmal König Richards Löwenherz in der Kathedrale von Rouen, wo sein Herz bestattet war, wahrscheinlich um 1207 gearbeitet und erst neuerlich (1838) wieder entdeckt, hat grosse stylistische Aehnlichkeit mit dem im Texte erwähnten seines Bruders. Alb. Way in der Archaeol. brit. XXIX, 202, mit Abbildung.

Grafen von Essex hält, die aber gewiss nicht älter ist wie die des William Longespee. Das Gesicht sieht hier nach vorn, der Körper aber ist halb, die Beine sind ganz im Profil gehalten und wie fortschreitend *). Diese Auffassung wurde von nun an die herrschende für ritterliche Grabmäler, die wir in grosser Zahl und durch ganz England verbreitet finden. Stets die Bekleidung mit Kettenpanzer und kurzer Tunica ohne Aermel, mit Schild und Schwert, der Panzer Füsse und Hände und einen Theil des Gesichtes bedeckend, aber die Haltung bewegt. Fast immer findet sich dabei die sonderbare, ausschliesslich englische Eigenthümlichkeit, dass die Beine nicht parallel liegen, sondern in der Art gekreuzt sind, dass das eine mit gebogenem Knie über oder unter das andere gerade gehaltene gelegt ist. Man erklärt dies in England allgemein als ein Zeichen, dass der Verstorbene den Kreuzzug in das gelobte Land gemacht habe, indessen unterliegt diese, so viel ich weiss, von keinem ausdrücklichen Zeugnisse unterstützte Meinung doch manchen Zweifeln. Es ist nicht abzusehen, weshalb man statt dieser sehr unvollkommenen Andeutung des Kreuzes **) nicht lieber einfach das Kreuz auf das Gewand gesetzt hat. Dazu kommt, dass diese Gestalten zwar zuweilen gefaltete Hände, meistens aber eine trotzige Haltung, die Rechte am Schwertgriffe haben, was sich mit der vermeintlichen Erinnerung an jene Handlung der Frömmigkeit kaum vereinigen lässt ***). Bei den

*) Stothard a. a. O. Taf. 11, vgl. mit Taf. 17.

**) Nur einmal, und zwar auf einem Grabsteine der erst aus dem vierzehnten Jahrhundert stammt (Stothard, Taf. 54), sind beide Knie gebogen, so dass ein wirkliches Kreuz, aber nur ein Andreaskreuz, entsteht. Gewöhnlich ist die Kreuzung viel undeutlicher.

***) Auf einem Grabsteine in Durham (Stothard, Taf. 24) erscheint der Ritter sogar mit geschlossenem Visir, gezogenem Schwerte und vorgehaltenem Schilde, also ganz kampffertig.

Mitgliedern der königlichen Familie, welche an Kreuzzügen Theil genommen hatten, selbst bei dem Ideal ritterlicher Tapferkeit im gelobten Lande, bei Richard Löwenherz findet sich dieses Merkmal nicht, während es andererseits noch in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts*), also in einer Zeit vorkommt, wo Kreuzfahrten nicht mehr so häufig waren. Vielleicht sollte daher diese ungewöhnliche Haltung, welche bei aufrechter Stellung der Platte oft wie die eines Tanzenden erscheint, nur den Ausdruck ritterlicher Rüstigkeit geben, so dass sie nur eine Steigerung der fortschreitenden und dennoch gewiss kein Kreuz bildenden Bewegung auf dem schon erwähnten Denkmale des Geoffrey de Magnavilla war. Solche ritterlichen Grabsteine finden sich fast in allen Kathedralen und in vielen kleineren Kirchen; die Kirche der Templer in London bewahrt eine ganze Reihe. Einige sind durch sorgfältige Ausführung oder feineres künstlerisches Gefühl ausgezeichnet, so die Gestalt des Robert de Vere Grafen von Oxford in der Kirche von Hatfield, an der sogar die Falten des weiten Panzerhemdes sehr richtig ausgedrückt sind, die eines Ritters de Vaux in der Kathedrale von Winchester, die des Robert Ros in der Templerkirche und besonders die eines Montfort in der Kirche zu Hitchendon**). Die meisten sind aber ziemlich derb behandelt, was zum Theil damit zusammenhängt, dass sie alle vollständige Färbung erhielten. Sie sind meistens ohne Inschrift und geben nur durch die Wappen Auskunft über die Familie des Verstorbenen.

Die reichste und bedeutendste Sammlung mittelalterlicher Gräber ist im Chore der Westmünsterkirche, die in England ungefähr dieselbe Stellung einnimmt, wie St. Denis

*) Viele Beispeile bei Stothard, u. a. Taf. 24, in Alvechurch, Worcestershire bei reichster Tracht des vierzehnten Jahrhunderts.

**) Stothard a. a. O. Taf. 38, 39.

in Frankreich. Unter denen, die noch in dieses Jahrhundert gehören, zeichnen sich vor allen die König Heinrich's III. († 1272) und der Königin Eleonore († 1290), Gemahlin Eduard's I., durch eine überraschende Schönheit aus; beide Gestalten in Erz gegossen und von meisterhafter Technik. Der König liegt in ruhiger Haltung, die Krone auf dem Haupte, das Gesicht in ernsten und edlen Zügen, mit einer einfachen Würde, die an antike Auffassung erinnert, Haar und Bart ziemlich symmetrisch geordnet, aber doch frei und natürlich, der Körper mit langer Tunica und einem, auf der rechten Schulter durch eine Agraffe gehaltenen Mantel bekleidet, beide Arme etwas gehoben, wahrscheinlich um Scepter und Reichsapfel, die jetzt fehlen, zu halten; die Königin, von schlanker Gestalt und mit verhältnissmässig kleinem Kopfe, aber mit regelmässigen Zügen von gebieterischer Schönheit, ebenfalls mit langen Gewändern bekleidet, fasst mit der Linken das Band ihres Mantels, während die Rechte wahrscheinlich ebenfalls bestimmt war, ein Scepter zu tragen. Die vollendete Modellirung, die feine Ausführung besonders der Hände, die edle Haltung des Körpers, der schöne Rhythmus in der Gewandbehandlung ist an beiden Gestalten in gleichem Grade, an der der Königin vielleicht in noch höherem, zu bewundern, und die Uebereinstimmung des Styles, die gleiche Bildung der Krone und manche anderen Details lassen keinen Zweifel, dass sie von derselben Hand herrühren. Sie unterscheiden sich aber so sehr von den anderen gleichzeitigen Arbeiten, und nähern sich so sehr dem Style italienischer Plastik am Ende des Jahrhunderts, wie er sich etwa bei Nino Pisano zeigt, dass die zuerst von Flaxman ausgesprochene Vermuthung, dass der Künstler ein Italiener gewesen, höchst begründet erscheint. Neuere Forschungen *) haben auch

*) Von H. Turner, Manners and household expences, p. 108,

den Namen dieses Künstlers als Meister Wilhelm Torell, Goldschmidt, ermittelt, der mit dieser Vermuthung wenigstens nicht im Widerspruche steht, wenn er sie auch nicht ausdrücklich bestätiget. Von nicht viel geringerer Schönheit sind unter den Monumenten der Westmünsterkirche die des Edmund Crouchback, Grafen von Lancaster und zweiten Sohnes Heinrich's III. († 1296), und seiner Gemahlin Aveline († 1269); beide wahrscheinlich erst am Ende des Jahrhunderts entstanden, da die Gewandbehandlung an der Gestalt der Gräfin schon an die langen, weichen und gebogenen Linien des vierzehnten Jahrhunderts erinnert. Sie scheinen von Einheimischen gearbeitet, lassen aber doch den Einfluss jenes fremden Künstlers, dessen Werke sie vor Augen hatten, erkennen *). Endlich will ich noch das Denkmal des William von Valence, eines Halbbruders Heinrich's III., erwähnen, der ebenfalls 1296 starb, weil es mit reich emaillirten und vergoldeten Kupferplatten bedeckt ist, die aber, wie man aus stylistischen Merkmalen schliesst und von ähnlichen gleichzeitigen Arbeiten weiss, nicht in England gearbeitet, sondern in Limoges bestellt sein werden.

Ungeachtet dieser Verwendung fremder Kunst fehlte es aber in England um diese Zeit nicht mehr an einheimischen Künstlern. Eduard I. ehrte das Andenken seiner zärtlich geliebten Gemahlin Eleonore auch dadurch, dass er an den zwölf Ruhepunkten des Trauerzuges, der ihre

113, und Jos. Hunter in Archaeologia Brit. XXIX, p. 189. In einer Urkunde vom December 1290 wird Torell als der Verfertiger des Bildes Heinrich's III. bezeichnet, im Jahre 1291 erhält er bereits eine Zahlung für das Bild der Königin.

*) Auch die Gestalt des Edmund Crouchback hat eine wiewohl schwache Andeutung des Kreuzes, obgleich er nicht im gelobten Lande gewesen war, sondern von der wirklichen Ausführung des bereits abgelegten Gelübdes Dispens erhalten hatte.

Leiche von Northampton nach London brachte, Monumente, sogenannte Kreuze, achteckige, in mehreren Absätzen aufsteigende gothische, mit Statuen, namentlich mit der der Königin, verzierte Spitzsäulen errichten liess, von denen noch drei erhalten sind *). Diese Figuren sind sehr anmuthig, von zartem Ausdrucke und weichem Schwunge der Linien; sie haben Verwandtschaft mit dem Grabbilde der Königin in der Westmünsterkirche, aber sie unterscheiden sich doch von ihm, so dass sie wahrscheinlich von einheimischen Schülern jenes italienischen Meisters herrühren, was denn auch die aus den Urkunden ermittelten Namen der dabei beschäftigten Bildhauer bestätigen **).

Auch die kirchlichen Sculpturen deuten, wenn überhaupt auf fremden, doch nur auf französischen Einfluss. Unter ihnen nehmen unstreitig die an der Kathedrale von Wells den ersten Rang ein. Hier ist einmal wirklich eine Façade, welche in kräftiger architektonischer Haltung und in plastischem Schmucke mit den französischen wetteifert. Zwar fehlt ihr die dreifache Portalhalle und somit die günstigste Grundlage für die Gliederung eines grossen plastischen Gedichtes; ihr einziges Portal übersteigt nur um ein Weniges die gewöhnlichen englischen Dimensionen. Aber es ist doch durch die Anordnung dafür gesorgt, dass

*) Abbildungen derselben in Vol. III der Vetusta monumentae. Vgl. auch Britton, Archit. Antiq. in dem Artikel: Stone crosses, Vol. I, pag. 60 ff. Die drei erhaltenen Kreuze stehen in Northampton, Geddington und Waltham. Aus dem letzten giebt Flaxman a. a. O. Taf. 5 die Gestalt der Königin.

**) Hunter in der Arch. Brit. XXIX a. a. O. Die Statuen wurden von Wilhelm von Irland und von Alexander le Imaginator, der aber auch von Abyngton genannt wird, die kleineren Bildhauerarbeiten von Ralph von Chichester und Robert de Corf geliefert. Von den Bauleuten, mit denen contrahirt wurde, scheint der eine, Nicholas Dymenge de Legeri oder de Reyns, ein Franzose aus der Gegend von Rheims gewesen zu sein.

in horizontalen Reihen, die sich über die ganze Breite des Vorbaues und über die Seitenwände der Thüren erstrecken, und an den kräftigen Strebepfeilern, welche die Façade theilen, etwa 600 Figuren als Statuen oder in Reliefs Raum finden *). Auch enthält das Ganze einen klar ausgesprochenen, wenn auch etwas abstracten Gedanken. Zunächst unten über dem Fussgesims in den Portalgewänden und von da zu beiden Seiten in Nischen Statuen von Propheten und Patriarchen, darüber im Bogenfelde des Portals die Jungfrau mit dem Kinde zwischen Engeln, die im Maasswerke jener Nischen angebracht sind; dann in einer höheren Reihe in Reliefs die Vorgänge des alten und neuen Testamentes, und darüber an den Strebepfeilern und Wänden eine grosse Zahl acht Fuss hoher Statuen, auf der Nordseite meist Könige, Ritter, Frauen (vielleicht alttestamentarischer Bedeutung), auf der Südseite durchweg Bischöfe und andere Geistliche; endlich unter der horizontalen Linie, welche die Façade abschliesst, Auferstehung und Gericht in einzelnen Gruppen, und darüber am Giebel der Weltrichter zwischen Maria und Johannes nebst Aposteln und posaunenblasenden Engeln. Das Ganze giebt also den chronologischen Verlauf der Heilslehre; die Vorzeit, die Menschwerdung des Heilandes, sein den alttestamentarischen Vorbildern entsprechendes Leben, dann die irdische Kirche, und endlich das Gericht. Die Ausführung ist zwar noch sehr strenge, aber doch in den Reliefs lebendig und ausdrucksvoll, an den Statuen würdig und mit freier und voller Gewandung. Gewöhnlich schreibt man die Herstellung auch dieser Bildwerke dem Bischof Jocelyn Trotman zu, der den Stuhl von Wells von 1206 bis 1242 inne hatte

*) Abbildungen der Statuen, freilich nicht sehr charakteristische, bei Carter a. a. O. Taf. 86 — 91. Zeichnungen einiger Reliefs bei Flaxman a. a. O. Taf. 2 — 4. Vgl. übrigens Cockerell a. a. O.

und von dem wir wissen, dass er einen Neubau begann, der im Jahre 1239 zu einer Weihe führte. Er hatte von König Johann verbannt die Jahre von 1208 bis 1214 in Frankreich zugebracht, und mit diesem Aufenthalte mag die Hinneigung zum französischen Style, die aus der Anordnung der Façade hervorgeht, zusammenhängen. Indessen wissen wir auch, dass der Bau der Kirche keineswegs unter seiner Regierung beendet, sondern noch lange fortgesetzt wurde, und es ist wahrscheinlich, dass der grossartige Façadenbau nach jener bei Vollendung des Chores vorgenommenen Weihe von 1239 begonnen, erst etwa ein Decennium später, jedoch nach dem Plane Jocelyn's, unter einem seiner Nachfolger seine plastische Ausschmückung erhalten haben wird.

Ein minder umfangreiches und grandioses aber anziehenderes Werk englischer Plastik ist der Engelchor in der Kathedrale von Lincoln. Der Chor hat nämlich über jeder Arcade zwei zweitheilige Triforienbögen, so dass zwischen den Diensten jedes Gewölbes unter dem Fenstergesimse drei Bogenzwickel als sphärische Dreiecke entstehen, das in der Mitte zwischen den zwei Bögen gelegene doppelt so gross wie die auf beiden Seiten neben den Gewölbdiensten. Diese drei Felder sind zu beiden Seiten des Chores an fünf Arcaden mit Reliefs geschmückt, so dass zusammen dreissig Reliefs entstehen, welche meistens je einen Engel enthalten, und zwar im anmuthigsten und edelsten Style des dreizehnten Jahrhunderts. Einzelne bedeutungsvolle Gestalten zeigen deutlich, dass das Ganze nicht etwa bloss die Hierarchie der Engel oder die Freudigkeit der himmlischen Heerschaaren versinnlichen soll, sondern eine tiefere, nicht leicht zu errathende Bedeutung hat. Wie es scheint wollte der Künstler den ganzen Hergang der göttlichen Heilsordnung durch die Mitwirkung

der Engel darstellen. Er beginnt dabei am Ostende der südlichen Wand und giebt hier in der ersten Travee in dem grösseren Mittelfelde eine bekleidete und bärtige Gestalt mit der Krone auf dem Haupte, geflügelt, die Füsse auf Wolken, in der Linken eine Leier. Man hat sie für David gehalten und daraus den Schluss gezogen, dass die Reihenfolge der Patriarchen und Propheten durch Engel repräsentirt sei *). Ich glaube, dass der Gedanke ein viel kühnerer war und diese Gestalt nicht Geringeres als Gott den Vater im Augenblicke der Schöpfung darstellt, der alles, wie das Buch der Weisheit sagt, „mensura, numero et pondere“ maassvoll, nach dem Takte himmlischer Melodien bildet. Ihm zur Seite und in den beiden nächsten Traveen erscheinen die Engel, die ebenfalls auf Wolken ruhen und theils mit Schriftrollen, theils mit Pauken und Posaunen versehen sind; das Schöpfungswerk wird also noch fortgesetzt und die Engel führen die Befehle des Herrn aus oder feiern die Schönheit seiner Werke. In der darauf folgenden vierten Abtheilung sehen wir in der Mitte einen kräftigen, jugendlichen Engel, der einen noch gefesselten Falken hält, neben ihm andere Engel mit Schriftrollen, unter ihren Füssen aber nicht mehr Wolken, sondern Menschen oder Ungeheuer mit Menschenköpfen; die Zeit des Gesetzes und der Sünde sind hier eingetreten und die Engel haben die Aufgabe, den begehrlichen Willen zu zügeln und die Sünde zu überwinden. Im folgenden fünften Felde hält ein begeisterter Engel ein Buch, ein zweiter reicht mit beiden Händen eine Kindesgestalt dar und zwar der im letzten

*) So Cockerell in seinem geistreichen, in den Memoirs illustrative of the hist. and antiquities of the county and city of Lincoln, London 1850, und in besonderem Abdrucke erschienenen, von vortrefflichen Abbildungen begleiteten Aufsatze. Die Erklärung, welche ich zu geben versuche, scheint mir, obwohl zweifelhaft, doch einfacher und wahrscheinlicher.

Felde dargestellten, von einem das Rauchfass schwingenden Engel begleiteten Jungfrau mit dem Christkinde; das von Ewigkeit her im Buche göttlicher Rathschlüsse verordnete Heil, die Erlösung der durch jene Kindesgestalt repräsentirten menschlichen Seele ist wirklich erschienen. So weit die südliche Wand, welche also den alten Bund bis zur Geburt Christi enthält. Die Nordseite, von Westen beginnend, scheint zwar nochmals in die Urgeschichte der Menschheit zurückzuführen; der mittlere Engel, zornig blickend, das Schwert in der Rechten, verstösst mit der Linken die ersten Menschen aus dem Paradiese. Allein neben ihm werden von anderen Engelgestalten die Dornenkrone, die Lanze und der Schwamm emporgehalten, so dass nur das durch den Sündenfall verursachte Leiden des Heilandes angedeutet ist. Dieser erscheint denn auch in der nächsten Abtheilung und zwar als Weltrichter, die Rechte erhoben, mit der Linken die Wundenmale zeigend, neben ihm ein Engel mit der Wagschale, dann aber einer mit geschwungenem Rauchfasse. Die Verdammniss wird nicht weiter geschildert, die Heilsgeschichte nur in Beziehung auf die Engel verfolgt, welche bei dem Gerichte nur die Erwählten zu belohnen und den Herrn zu preisen haben. Kronen und Palmen, Schriftrollen sowohl als Notenblätter und musikalische Instrumente wechseln daher in den Händen der folgenden Engel, einer der letzten aber hält Sonne und Mond empor, die nicht mehr untergehen, sondern dem himmlischen Jerusalem ewig leuchten. Mich dünkt, dass diese religiöse Phantasie vollkommen der herrlichen Ausführung würdig ist. — Der Chor selbst wurde um 1282 gebaut, die plastische Arbeit kann daher nicht wohl eher als gegen Ende des Jahrhunderts entstanden sein; auch ist sie in Motiven und Formen viel weicher und zarter als an der Kathedrale von Wells, aber noch

völlig in dem naïven und reinen Style dieses Jahrhunderts.

Ungefähr gleichzeitig mögen die sechzig Reliefs mit alttestamentarischen Gegenständen sein, mit welchem in dem Kapitelhause von Salisbury die Zwickel der umherlaufenden Arcaden ausgefüllt sind. Sie sind sehr beschädigt, aber doch grossen Theils noch kenntlich, und zeigen einen feinen Sinn für Raumvertheilung und edle und einfache Formen. Dagegen sind die reizenden, aber fast schon allzu zierlichen Gestalten von vierzehn Tugenden in den Archivolten der Vorhalle desselben Kapitelhauses erst dem vierzehnten Jahrhundert zuzuschreiben.

Auch die schönen, aber freilich sehr beschädigten Statuen an der Westseite von Lichfield *), die Reliefs an dem südlichen Seitenportale der Kathedrale von Lincoln und die weniger gelungenen Figuren an den Façaden der Abteikirche zu Croyland**) und der Kathedrale zu Peterborough stammen vielleicht noch aus dem dreizehnten Jahrhundert, während die meisten anderen grösseren Sculpturwerke erst dem folgenden angehören.

Sehr viel reicher als an solchen grösseren Werken ist die englische Schule an decorativen Sculpturen, namentlich an vereinzelten Köpfen, welche bald an den Consolen der Gewölbträger oder in den Zwickeln der Triforien, bald in kleinerer Dimension unter Laubwerk an den unteren Arcaden angebracht sind. Sie sind, obgleich reihenweise und in grosser Zahl vorkommend, stets alle verschieden und mit sorgfältig berechneter Abwechselung zusammengestellt, scheinen aber keinen ernsten Gedankeninhalt zu haben, sondern der Laune und dem Geschmacke der Künstler

*) Carter a. a. O. Taf. 93.

**) Cockerell, Iconographie of the West front of Wells Cath. p. 105, und Carter a. a. O. Taf. 39, 40.

überlassen gewesen zu sein. Der normannische Styl liebte auch bei solchen Veranlassungen schauerliche, schreckende Gestalten; hier dagegen erhalten wir nur den Eindruck eines heiteren, aber sinnreichen und anregenden Schmuckes. Zuweilen sieht man darunter die Gestalten von Bischöfen, Heiligen, Engeln, dann aber auch wieder abenteuerlich verhüllte Köpfe, lächelnde oder verzerrte Gesichter, und manchmal, wie es scheint, Studien des Leidenschaftlichen und des Charakteristischen. Die Gabe scharfer Beobachtung des Lebens, die sich später auf anderen Gebieten der englischen Kunst so glänzend bewährt hat, regt sich schon hier. Zugleich aber sind diese Köpfchen meisterhaft gearbeitet, mit vollem Verständniss der Form und mit kluger Berechnung der Wirkung für die Entfernung des Beschauers, mit feinem Stylgefühl in der Benutzung des Raumes. Oft sind sie von idealer Schönheit, fast immer anmuthig und anziehend. Einige Male findet man in verschiedenen Gebäuden Wiederholungen einzelner Köpfe und der Motive des Wechsels, so dass ein Zusammenhang und eine Mittheilung von Zeichnungen oder Modellen stattgefunden haben muss, aber dennoch ist die Mannigfaltigkeit der Empfindungen und die Frische der Auffassung so gross, dass man über die Fülle von Geist, Talent und Gefühl erstaunen muss, die an diese meist übersehenen Arbeiten verschwendet ist. Fast keiner Kirche des frühenglischen Styles fehlen Sculpturen dieser Art, eine Aufzählung würde daher zweckwidrig sein, ich nenne nur aus der Erinnerung beispielsweise die schönen Kragsteine der Kathedralen von Wells und Worcester und die kleineren Köpfchen in den Arcaden des Münsters von Beverley und der Kapitelhäuser von Lichfield und Salisbury. Steht daher die englische Schule der französischen und deutschen in der Ausbildung des kirchlichen und idealen Styles nach,

so zeigt sie in diesen kleineren Arbeiten gleiche Geistesfrische und Productionskraft und dasselbe richtige Stylgefühl wie jene.

Man darf übrigens diese Richtung der englischen Plastik nicht gerade als eine Wirkung der eigenthümlichen Auffassung der gothischen Architektur ansehen, vielmehr sind beide die Wirkung einer und derselben tieferen Ursache. Der Geist der continentalen Völker betrachtete diese Künste als innig zusammenhängend und verschmolzen, gab der Architektur eine plastische Fülle, der Plastik einen architektonischen Zweck; der vorherrschend verständige Geist des brittischen Volkes konnte sie nur als gesonderte auffassen. Er gab daher der Architektur nüchterne Formen, die mit der Plastik nichts gemein hatten, und behandelte diese als eine selbsständige decorative Kunst, welche, da sie den idealen Zwecken der Baukunst fern stand, sofort in unmittelbarere Beziehung zur Wirklichkeit trat. Die englische Plastik geht daher nicht so wie die des Continents aus dem tiefsten Grunde des religiösen Bewusstseins hervor, erschöpft das Wesen des Mittelalters nicht so wie diese, sondern nähert sich mehr dem Standpunkte der modernen Welt. Aber die Jugendfrische und Naivetät des Zeitgeistes, das Resultat jener idealen Stimmung, kam auch ihr zu statten und giebt ihr in Verbindung mit jenem naturalistischen Anfluge einen eigenthümlichen Reiz.

Der Styl der Steinsculptur, als der höheren Gattung, war stets auch für die plastischen Arbeiten in anderen Stoffen maassgebend, so dass es einer besonderen Schilderung derselben hier nicht bedarf. Nur die Metallarbeit, namentlich der Erzguss und die Werke der Goldschmiede, machen hievon eine Ausnahme, weil sich bei

ihnen durch den Werth des Stoffes und den darauf verwendeten Fleiss manche Eigenthümlichkeiten ausbildeten, welche ein helleres Licht auf einzelne Stellen des gesammten Kunstgebietes werfen, besonders aber auch, weil bei der Goldschmiedekunst durch die Verbindung der Gravirung und der Emailmalerei mit den Reliefs Einflüsse des malerischen und des plastischen Styles zusammentrafen.

Eine Trennung der verschiedenen Länder bedarf es dabei für meinen Zweck nicht, da die schwierigere Arbeit feinere stylistische Unterschiede nicht aufkommen liess, und die Verschiedenheiten, an denen die Kenner den Ursprung der einzelnen Werke wahrnehmen, rein technisch sind. Auch war diese Technik bei Weitem nicht so verbreitet, wie die anderer Kunstzweige, sondern wurde nur an gewissen Orten betrieben, deren Weise dann für die Nachahmer in anderen Gegenden maassgebend wurde. In England ist nicht bloss äusserst wenig erhalten, sondern es scheint auch, dass man sich dort meist fremder Arbeiter bediente; die Broncebilder Heinrich's III. und der Königin Eleonore wurden von einem Italiener gefertigt, die gravirten Grabplatten aus den Niederlanden, Emails aus Limoges bezogen. An dem schon erwähnten Denkmal des William von Valence († 1296) schliesst man dies aus der Technik, und in vielen Urkunden werden die Emails schlechthin als Arbeit aus Limoges (opus Lemovicinum) bezeichnet. Ueberdies wissen wir in Beziehung auf das Grab des Bischofs von Rochester Walthers von Merton († 1276) durch die noch erhaltene Rechnung der Testamentsexekutoren, dass diese nicht bloss die Emails, sondern auch einen Meister Johannes von dorther kommen liessen, um sie zusammenzusetzen *).

*) Die Urkunde befindet sich in der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford und ist von Albert Way in der Archaeologia brit. bekannt gemacht. Vgl. L. de Laborde, Notice des émaux du Musée du Louvre, 1852, I, 60.

In Frankreich wurde wenigstens der Erzguss an mehreren Orten geübt; Abt Suger liess seine Kirche zu St. Denis mit erzbeschlagenen Thüren schmücken, und die schon erwähnten Grabmäler zweier Bischöfe von Amiens aus dem dreizehnten Jahrhundert sind von wohlgelungenem Gusse. Dagegen scheint es, dass die feinere Arbeit in Gold und Email fast ausschliesslich der Provinz von Limoges überlassen wurde, wenigstens stimmen die noch erhaltenen Werke meistens mit den Eigenthümlichkeiten der dort gefertigten überein. Schon im Anfange der Epoche finden wir die Werkstätten von Limoges mit ziemlich grossen Arbeiten beschäftigt; aus ihnen stammte das Monument des Gottfried Plantagenet († 1151), welches aus der Kathedrale von Mans in das dortige Museum gekommen ist und die Gestalt des Verstorbenen wenn auch nur in weniger als halber Lebensgrösse darstellt, so wie ein Antependium in der Abtei Grandmont bei Limoges, auf welchem das Leben des 1124 verstorbenen, 1188 heilig gesprochenen Stephan von Muret dargestellt war und von dem einige Fragmente in der Sammlung des Hotel Cluny zu Paris erhalten sind. Später wagten sie noch grössere Unternehmungen, und es unterliegt keinem Zweifel, dass die prachtvollen, lebensgrossen, mit emaillirten Kupferplatten belegten Grabmäler, welche im dreizehnten Jahrhundert im nördlichen Frankreich beliebt und von denen vor der Revolution noch zwölf erhalten waren *), aus Limoges herkamen. Das einzige, welches davon noch übrig ist, das des Prinzen Johann, Sohnes Ludwig's IX., ehemals in Royaumont, jetzt in St. Denis, erweckt übrigens, abgesehen von der Pracht der Emailfarben, durch die rohe Behandlung der Form, im Vergleich mit der Schönheit der gleichzeitigen Steindenkmäler eine ungünstige Vorstellung

*) Vgl. L. de Laborde a. a. O. S. 59.

von dem Geschick der französischen Metallarbeiter. Jedenfalls ist von dem ursprünglichen Reichthum der französischen Kirchen *) nach den systematischen Verheerungen der Revolution zu wenig übrig geblieben, um uns ein Urtheil über die Leistungen der französischen Kunst in diesen Zweigen zu gestatten.

Wie in Frankreich Limoges war in den Niederlanden Dinant die Schule der Metallarbeiter, von deren Thätigkeit sich noch Einiges erhalten hat und der unter anderen jener Bruder Hugo, Mönch zu Oignies, angehörte, der sich auf drei verschiedenen Werken, auf dem Einbande eines Evangeliariums, auf einem Kelche und auf einem sehr eigenthümlich gestalteten Reliquiarium als Verfertiger nennt und, wie die Pergamentschrift des Reliquiariums ergiebt, um 1228 arbeitete **).

In Deutschland wurde die Emailarbeit vorzüglich am Niederrhein betrieben, dafür spricht die grosse Zahl solcher hier erhaltenen Arbeiten, die ihnen verwandte Technik anderer in auswärtigen Museen ***), und der Name eines

*) Der Abbé Texier hat ermittelt, dass sich in der Abtei Grandmont noch im Jahre 1787 mehr als 50 und nach den Inventarien der Kirchen zu Limoges in dieser einzigen Stadt 438 meist emaillirte Reliquiarien befanden. Allerdings werden die übrigen Provinzen nicht so reich gewesen sein wie diese Heimath der Metallarbeit, indessen ist jedenfalls die grosse Armuth Frankreichs an solchen Schätzen hauptsächlich dem Umstande zuzuschreiben, dass die Convents-Commissarien des Jahres 1793 es sich zur Aufgabe gestellt hatten, die Kirchen alles Metalls zu berauben, um es zu verkaufen oder in die Münze zu schicken.

**) Diese Arbeiten befinden sich jetzt im Nonnenkloster zu Namur. Vgl. Cahier und Martin, Mélanges d'Archéologie, Vol. I. (mit einer Abbildung des Reliquiariums), und Annal. Archéol. V, p. 318. Auch das schöne Crucifix von Clairmarais, jetzt in der Kathedrale von St. Omer (Annal. arch. XIV, 29 und XV, 1), scheint aus dieser Schule zu stammen.

***) So im brittischen Museum zu London eine Schale mit dem Bildniss Bischofs Heinrich von Winchester (circa 1150) und mit einer auf England bezüglichen Inschrift, welche von deutscher Arbeit und also wahrscheinlich auf englische Bestellung geliefert ist.

Kölner Künstlers auf einem emaillirten Reliquiarium unter den jetzt zu Hannover bewahrten Kirchenschätzen des Domes zu Braunschweig *). Im Uebrigen aber war die Kunst der Metallarbeit in Deutschland sehr verbreitet, wie dies nicht nur die schon erwähnte Aeusserung des Theophilus, sondern auch der Umstand ergiebt, dass wir noch jetzt in slavischen Ländern zwei grosse in Erz gegossene Thüren finden, welche in Deutschland gefertigt und im Wege des Handels dorthin gekommen zu sein scheinen. Die eine derselben ist die sogenannte Korssun'sche Thüre in Novgorod. Sie besteht aus einzelnen, offenbar nicht aus derselben Werkstatt hervorgegangenen und nicht richtig verbundenen Tafeln, deren Mehrzahl aber zusammengehört, und, wie man aus der Lebenszeit der darauf dargestellten Bischöfe schliessen kann **), in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts in Magdeburg gemacht ist. Die zusammenhängenden Bilder geben, wie früher die Thüren des Bernward in Hildesheim, die Geschichte des Sündenfalles und die der Erlösung durch Christus; neben ihnen sind aber andere nicht dahin gehörige Gestalten zur Ausfüllung aufgenommen, unter anderen ein Centaur, dann auch die Bildnisse des Werkmeisters Riquin und seiner Gehülfen Abraham und Waismuth, diese so wie einige andere Figuren schon im Kostüme der Zeit. An der zweiten dieser Thüren, am Dome zu Gnesen ***), sind

*) Vgl. oben Bd. IV, Abth. I, S. 341.

**) Vgl. Fr. Adelung, die Korssun'schen Thüren in der Kathedrale der h. Sophia zu Novgorod, Berlin 1823. Dargestellt sind: Wicmannus eps. Magdeburgensis, welcher von 1156 bis 1191, und Alexander Bischof von Plock, der von 1129 bis 1156 regierte. — Der Name Korssun (Cherson) wird in Russland häufig kostbaren Werken beigelegt, ohne dass sie wirklich aus der Beute von Cherson herstammen.

***) Vgl. die Abbildung nebst einer Beschreibung von Berndt in der Wiener Bauzeitung 1845, S. 370 ff. Die Verschiedenheit des Künstlerischen an beiden Flügeln ist nicht sehr bedeutend, und recht-

die beiden Flügel von verschiedener Metallmischung, auch sonst ungleicher Behandlung; indessen stehen sie beide einander nahe und dürften ebenfalls in die zweite Hälfte oder gegen das Ende des 12. Jahrhunderts zu setzen sein. Sie stellen das Leben des h. Adalbert dar, jeder Flügel neun Felder in einer Umgebung von Arabesken. Die Arbeit beider Monumente ist übrigens roh, und weist auf eine schon handwerksmässige Praxis hin.

Von feinerer Ausführung sind die Kirchengeräthe, an denen dann auch die sehr durchgeführte Symbolik interessirt. Eines der wichtigsten Werke dieser Art ist der grosse Kronleuchter des Münsters zu Aachen, welchen nach der darauf befindlichen Inschrift Kaiser Friedrich I. und seine Gemahlin, wahrscheinlich um 1165, dorthin stifteten. Er soll, wie die Inschrift ebenfalls besagt und wie es bei diesen Leuchtern feststehendes Herkommen war, durch seine Anordnung ein Bild des himmlischen Jerusalems geben. Die Entstehung dieser Symbolik ist wohl erklärbar. Da die heilige Stadt nach der Schilderung des apokalyptischen Sehers keiner Sonne und keines Mondes bedarf, weil sie vom Lamm durchleuchtet im eigenen, hellsten Lichte strahlt, und da die Kirche die irdische vorbildliche Erscheinung, der Abglanz des himmlischen Jerusalems ist, lag es nahe, diese Beziehung an dem zur Beleuchtung der Kirche bestimmten Geräth in Erinnerung zu bringen. Besonders aber war der hängende Leuchter dazu sehr geeignet, weil die Stadt der Zukunft, das Jerusalem das droben ist (Gal. 4, v. 26), nicht auf dem Boden der Gemeinde stehen, sondern ihr nur als hohes Ziel vorschweben durfte. Wie es scheint kam diese Sym-

fertigt am wenigsten die Annahme des Verfassers, welcher den einen in die Zeit Otto's III., den anderen in das fünfzehnte Jahrhundert verweisen will.

bolik im elften Jahrhundert auf, während man sich früher begnügt hatte, die Leuchter und Lampen mit dem Monogramm Christi auszustatten oder als Kreuz oder Krone zu gestalten, um so daran zu erinnern, dass Christus das Licht der Welt und die Krone des Lebens sei. Schon von einem Kronleuchter, der im Jahre 1038 in Speyer gestiftet wurde, wissen wir, dass er mit Engelchören, Propheten und Aposteln, also mit Gestalten, die dieser Vorstellung entsprechen, ausgestattet war; an dem gleichzeitigen des Bischofs Hezilo im Dome zu Hildesheim, an einem anderen vom Ende des Jahrhunderts in St. Pantaleon zu Köln, und an dem aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts stammenden in der Klosterkirche zu Komburg bei Schwäbisch-Hall ist es aber in den daran angebrachten Versen geradehin ausgesprochen, dass sie ein Bild des himmlischen Jerusalems seien *). Dass dergleichen Kronleuchter um die Mitte des zwölften Jahrhunderts sehr gewöhnlich und sehr reich geschmückt waren, ergiebt eine Aeusserung des h. Bernhard, welcher auch diesen Luxus rügt **), und sie wegen ihrer Grösse nicht mehr Kronen, sondern Räder nennen will. Indessen ist in Frankreich kein einziger erhalten; man weiss nur nachrichtlich von einem im Anfange des zwölften Jahrhunderts im Dome zu Toul gestifteten und hat noch Zeichnungen von einem in St. Remy in Rheims, der erst 1793 zerstört ist. In Deutschland besitzen wir dagegen noch vier, einen

*) Die Nachricht über den Kronleuchter von Komburg verdanke ich gütiger Mittheilung des Herrn Pfarrers Dr. Merz in Schwäbisch-Hall, der hoffentlich eine nähere Beschreibung dieses interessanten Werkes veröffentlichen wird. Ueber die Kronen von Hildesheim siehe Kratz, der Dom zu Hildesheim, Th. II, S. 78 ff., über die von Aachen aber den ausführlichen Aufsatz in Cahier und Martin, Mélanges d'Archéologie, Vol. III.

**) Ponuntur dehinc in ecclesia gemmatae non coronae, sed rotae, circumseptae lampadibus, sed non minus insertis lapidibus.

in Komburg, zwei im Dome zu Hildesheim, alle schon aus der vorigen Epoche, und endlich den zu Aachen. Die Anordnung der älteren Kronen in Komburg und Hildesheim ist sehr einfach; sie bestehen aus einem kreisförmigen Reifen, der mit zwölf Thürmchen (den zwölf Thoren der Apokalypse XXI, v. 12) besetzt ist, in denen kleine Statuen von Propheten, Aposteln und Engeln Platz fanden. Künstlicher war schon die Anordnung des Kronleuchters von Rheims; hier bildeten nämlich die zwölf Bögen zwischen den Thürmchen nicht einen einfachen Kreis, sondern den Umriss einer zwölfblätterigen Rose, indem sie zwölf über die Peripherie jenes grösseren Kreises hinausgreifenden kleineren Kreisen angehörten, welche so angeordnet waren, dass bei vollständiger Ausführung je zwei Kreise in der Mitte des zwischen ihnen gelegenen dritten einander tangirten. Dass man die Rose im Mittelalter als ein Symbol des himmlischen Jerusalems betrachtete, ergiebt schon die Rede Innocenz III. bei der Weihe der goldenen Rose am Sonntage Laetare, wie denn auch Dante in seinem Paradiese die Versammlung der Heiligen in Gestalt einer Rose schauete. Noch künstlicher ist die Anordnung des Leuchters in Aachen. Hier ist nämlich die Zahl acht an die Stelle der Zahl zwölf getreten, die Rose besteht nicht aus zwölf, sondern nur aus acht Kreisbögen, die Zahl der Thürmchen steigt dagegen auf sechszehn, welche sich theils an den Endpunkten, theils an den Scheitelpunkten der Bögen befinden. Die begleitenden Verse sagen ausdrücklich, dass hierbei die achteckige Gestalt des Münsters maassgebend gewesen sei *), sie erwähnen aber noch ausführlicher, dass

*) Ad templi normam sua sumant munia formam
Istius octogene donum regale corone
Rex pius ipse et pie vovit solvitque Marie.
S. die ganze Inschrift bei Cahier a. a. O. und bei Nolten, Archäologische Beschreibung der Münsterkirche zu Aachen, 1818.

das Ganze das Bild des himmlischen Jerusalems darstelle *), und setzen daher voraus, dass die gewählte Form diesem Bilde entsprechend sei. In der That ist sie es in höherem Grade als die bisher übliche. Denn die Mauer der apokalyptischen Stadt ist nicht zwölfseitig, sondern viereckig, und zerfällt, da jede der vier Seiten drei Thore und mithin vier kleinere Abtheilungen hat, in sechszehn Theile. Diese vier Ecken konnten aber, wenn man nach dem Zwecke des Geräthes eine kreisrunde Grundlage brauchte, nicht besser angedeutet werden, als durch vier Thürme, wie man sie nach der Befestigungskunst jener Zeit an den Ecken der Mauer anzubringen pflegte, und man erhielt daher, wenn man auch den zwölf Thoren die Gestalt von Thürmen gab, nicht zwölf, sondern wie an unserem Kronleuchter sechszehn Thürme. Allerdings kam es dann darauf an, die Eckthürme von den Thoren zu unterscheiden, aber auch dafür ist hier gesorgt. Die sechszehn Thürmchen sind nämlich nicht gleicher Gestalt, vielmehr sind acht kleiner und rund, acht dagegen grösser, aber auch unter sich dergestalt verschieden, dass ihr Grundriss abwechselnd entweder die Gestalt eines Quadrates oder die eines Vierblattes mit halbkreisförmig hervortretenden Seiten hat. Höchst wahrscheinlich sollten nun jene viereckigen Thürme, welche die Ecken eines Quadrates bilden, dessen Seite jedesmal ein Segment mit drei anderen Thürmchen abschneidet, die Eckthürme der Stadt bedeuten, während jene anderen vermöge ihrer halbkreisförmig hervortretenden Seiten den acht runden Thürmen auf den Scheitelpunkten der Bögen gleichgestellt waren und also mit ihnen die zwölf Thore bildeten. Dies war dann muthmaasslich durch die jetzt nicht mehr vorhandenen Statuetten ausser Zweifel gesetzt, indem in die Oeffnungen jener zwölf runden Thürme

*) Celica Jherusalem signatur imagine tali u. s. w.

die zwölf Apostel, in die der vier viereckigen Thürme aber etwa Engel mit Schwert und Lanze als Wächter der heiligen Stadt gestellt waren *). Zur Unterstützung dieser Vermuthung kann ich mich auf die Anleitung zur Anfertigung eines Weihrauchgefässes nach dem Bilde der heiligen Stadt beziehen, welche Theophilus in seinem oft erwähnten Buche (Lib. III, c. 60) giebt. Er lehrt nämlich an dem kreisrunden oberen Theile des Gefässes zunächst vier Thürme, und zwischen denselben je drei Pforten anzubringen, aus welchen die Apostel hervorschreiten. Die Eckthürmchen enthalten dann zwar bei ihm keine Figuren, weil in ihnen die Ketten des Gefässes durchlaufen, aber er hat doch jene bewaffneten Engel in einem oberen Stockwerke angebracht. Seine Anordnung ist also, so viel es die verschiedene Bestimmung des Geräthes gestattet, der des Aachener Leuchters ganz ähnlich. Allerdings kann man bei diesem letzten fragen, warum der Urheber des Planes jene als Vierblatt gestalteten Thürme nicht lieber den runden Thürmen ganz gleich gebildet habe, um so die zwölf Thore von den vier Eckthürmen schärfer zu unterscheiden. Allein dazu hatte er offenbar mehrere Gründe. Zunächst formelle, aus der achteckigen Gestalt entnommene, dann aber auch innere. Das neue Jerusalem ist der Sitz der Seligen, für die Seligkeit sind aber acht Verheissungen gegeben; die Zusammenstellung von je acht Thürmen gab ihm also die Gelegenheit, auch diese mystische Beziehung auszusprechen.

Die Bodenstücke der sechszehn Thürme sind nämlich auf ihrer unteren, der Gemeinde zugewendeten Seite mit

*) Martin a. a. O. giebt eine etwas andere Erklärung, indem er hauptsächlich auf die mehrfachen und sich durchschneidenden Quadrate, welche durch die verschiedene Form der Thürme angedeutet sind, Gewicht legt. Die von mir gegebene Deutung scheint aber einfacher und natürlicher.



Leuchter in Aachen.

gravirter Zeichnung auf goldenem Grunde geschmückt und zwar so, dass die acht grösseren und die acht kleineren unter sich im Zusammenhange stehen. Diese enthalten nämlich die Geschichte Christi: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Kreuzigung, die Marien am Grabe, Himmelfahrt, Ausgiessung des h. Geistes und Christus als Weltrichter; jene dagegen die acht Seligsprechungen in der Art, dass auf jedem ein Engel (bekleidet und ohne Flügel) einen Spruchzettel mit einer der Verheissungen hält.

Die Zeichnung ist auf allen diesen Platten mittelst des Grabstichels ausgeführt, so dass sie völlig wie unsere Kupferstiche zum Abdrucke geeignet sind *). Die Tafeln mit den Seligpreisungen sind aber überdies nicht bloss in eingegrabener, sondern auch in durchbrochener Arbeit verziert, dergestalt dass der Engel immer innerhalb eines Rostes von sich durchkreuzenden Balken steht und die Räume neben den Umrissen der Figur und zwischen den Balken ausgeschnitten sind; offenbar, damit am Abend das durchfallende Licht der am oberen Rande des Reifes stehenden Kerzen wenigstens die Umrisse der Engel sichtbar machen sollte **). Der Styl dieser Zeichnungen giebt uns eine sehr hohe Vorstellung von dem Geschick der Künstler, die dem Kaiserpaare zu Diensten standen, lässt aber darauf

*) Der beigefügte Holzschnitt der Verkündigung ist ein Facsimile eines solchen Abdruckes, den ich der gütigen Mittheilung meines Freundes Dr. Waagen verdanke, nur mit Fortlassung eines Theiles der kreisförmigen Einrahmung. Die Engel der Seligpreisungen sind etwas grösserer Dimension, so dass das Format meines Buches die Aufnahme derselben nicht gestattete. Von ihnen finden sich vortreffliche Abbildungen in wirklicher Grösse und zum Theil in Farben in den Mélanges d'Archéologie a. a. O.

**) Die Thürmchen enthielten bei allen diesen Kronen kein Licht; die Kerzen standen vielmehr auf Leuchtern am Rande der Bögen. Auch an dem Leuchter von Komburg haben die Bodenstücke der Thürmchen durchbrochene Arbeit, doch nur Blattwerk und Thiergestalten.

schliessen, dass dabei zwei verschiedene Meister thätig waren. Bei den Scenen aus der Lebensgeschichte des Erlösers ist die Auffassung naïv und dramatisch; bei der Kreuzigung sind Sol und Luna, Maria und Johannes in gewohnter Weise, neben diesen aber ziemlich natürlich behandelte Bäume dargestellt; bei der Geburt wendet sich das Kind nach der Mutter, spricht Joseph mit aufgehobener Hand, und scheinen selbst Ochs und Esel mit einigem Gefühl von der Bedeutung des Momentes auf das Kind zu blicken. Der Erdboden ist stets durch halbkreisförmige Schollen, jede mit einer Blume, angedeutet. Die Köpfe sind mehr viereckig als oval, die Füsse sehr gross. Dagegen ist die Haltung und die Körperbildung an den Engeln der Seligsprechung grossartiger und mehr im typischen Style, mit reinerem Oval des Gesichtes, wohlgeregelten, symmetrischen Locken, kleinen und eleganten Füssen und besonders mit sehr edlen Gewandmotiven, welche die Formen des Körpers wohl erkennen lassen; die Nebenfiguren erinnern sogar an die Zeichnung in byzantinisirenden Miniaturen. Wir sehen also nicht bloss zwei Meister von verschiedener Begabung, sondern zwei verschiedene Richtungen nebeneinander. Der Meister der evangelischen Geschichten ist von dem Naturalismus berührt, der sich besonders in der Miniaturmalerei geltend machte; der andere theilt dagegen die Tendenz des strengeren Styles, der sich damals in der Plastik ausbildete. Ihr Zusammentreffen zeigt recht deutlich den Einfluss, den beide Künste, Malerei und Sculptur, auf die Werkstätten der Metallarbeiter hatten. Die Architektur ist übrigens durchweg rundbogig, und auch die Verzierungen an der Einrahmung und an den Balken der Bodenstücke, sowie an den Bandstreifen, welche nebst der Inschrift um den Reifen des Leuchters herumlaufen, haben noch durchweg romanischen Styl. Sie be-

stehen meistens in ziemlich einfachen Gewinden, Rauten und ähnlichen Mustern, sind aber alle verschieden, und geben, golden auf einem mit braunem Firniss bedeckten Boden, dem Ganzen ein sehr reiches Ansehen.

Bei Weihrauchgefässen wurde das Bild des neuen Jerusalems weder so ausschliesslich noch so anhaltend wie bei Kronleuchtern angewendet. Dies beweist schon der Text des Theophilus, welcher zwei solche Gefässe beschreibt, das eine, dessen ich bereits erwähnte, mit sehr ausgeführter Symbolik, das Lamm auf der Spitze des Ganzen, bewaffnete Engel und die Apostel auf dem oberen, die Propheten und in Medaillons die Tugenden auf dem unteren Theile, das andere dagegen bloss mit den Gestalten der vier Paradiesesströme und der vier Evangelisten verziert, und mithin nur auf die Ausbreitung der Heilslehre, als Parallele des aufsteigenden Weihrauchdampfes, hindeutend. Ueberhaupt folgte man bei diesen Gefässen jetzt mehr anderen Gedanken, wie ein bereits früher angeführtes Beispiel zeigt, wo durch Hinweisung auf die drei Männer im feurigen Ofen der Weihrauch als Symbol des Gebetes behandelt war. Eine Nachweisung jener frühern Symbolik war es indessen, dass man auch jetzt und bis in das späteste Mittelalter hinein den oberen Theil solcher Gefässe mit Thürmen zu schmücken pflegte *). Auch scheint die reiche Symbolik an einem Rauchgefässe vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, das in der Dorfkirche zu Buchholz bei Manderscheid in der Diözese Trier

*) Mit diesem Gebrauche hängt es zusammen, dass in vielen Urkunden des Mittelalters das Wort: thuribulum, dessen griechischer Ursprung den Schreibern unbekannt sein mochte, in turribulum, Thurmgefäss, verwandelt ist. Vgl. Ducange, Gloss. s. h. v. Ein Rauchfass des dreizehnten Jahrhunderts aus dem Dome zu Mainz, das ohne Figuren, aber mit einem Thürmchen bekrönt ist, bei Becker und v. Hefner a. a. O. Taf. 58.

entdeckt ist *), noch auf einer Umgestaltung des Gedankens der Stadt Gottes zu beruhen. Es zeigt nämlich oben auf der Spitze einer thurmartigen Architektur den König Salomon mit Krone, Scepter und Reichsapfel, von seinen vierzehn Löwen umgeben, wie die beigeschriebenen Verse besagen als Symbol der himmlischen Herrschaft Christi. Unter ihm stehen auf den vier Giebeln Abel mit dem Lamm, Melchisedek mit Brod und Kelch, Abraham im Augenblicke des Opfers, und Isaak den Jakob segnend, alle den Opfertod Christi andeutend (Christum venturum carnisque necem subiturum), dann am unteren Theile des Gefässes Aaron mit dem Rauchaltar, Moses mit der Ruthe, Jesaias und Jeremias mit Büchern, also die Functionen des Priesterthumes im Dienste Christi versinnlichend. Selbst die Agraffe, welche die Kette hält, giebt noch in vier Ringen die Brustbilder der Apostel Petrus, Paulus, Johannes und Jacobus, also der Lehrer jenes auf dem Gefässe selbst angedeuteten Mysteriums. Das Fussgestell enthält eine Fürbitte für einen gewissen Gozbertus, der entweder der Geschenkgeber oder der Künstler war.

Durchweg ist die Symbolik jetzt freier, poëtischer, künstlicher geworden; sie variirt gern den Grundgedanken, den die vorige Epoche einfach wiederholte. Dies bemerken wir auch an den ehernen Taufbecken, von denen in Deutschland einige erhalten sind. Zwar ist das des Domes zu Osnabrück **), dem Style und den Schriftzügen nach, vom Ende des zwölften oder Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, einfacher als das bedeutend frühere in St. Bartholomäus zu Lüttich ***). Es ruht auf bedeutungslosen Füssen und die fünf Abtheilungen des cylindrischen

*) Abbildung und Beschreibung im Bull. monum. XIII, 195.

**) Lübke a. a. O. S. 417.

***) Bd. IV, Abth. 2, S. 511.

Kessels enthalten ausser den Figuren der Apostel Petrus und Paulus nur die Taufe Christi in den drei, je eine Abtheilung einnehmenden Gestalten Christi, des Täufers und eines dienenden Engels. Die Bewegung des Letzten ist kühn und nicht ungeschickt, und verräth jenes Streben nach dramatischem Ausdrucke, das sich in dieser Zeit in Deutschland häufig zeigt. Die Inschrift giebt zwar kein Datum, wohl aber die Namen des Künstlers Gerhard und des Stifters Wilbernus.

Um so reicher in symbolischer Beziehung und von bedeutend höherem künstlerischem Werthe ist das dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts zuzuschreibende Taufbecken im Dome zu Hildesheim *). Der wiederum cylindrische Kessel ruhet auf vier knieenden menschlichen Gestalten, welche Urnen ausgiessen, bekanntlich die vier Paradiesesflüsse. Ueber den Köpfen derselben sieht man an dem Becken selbst in Verbindung mit der Architektur, welche dasselbe in vier Felder theilt, die über einander angebrachten Medaillons der vier Tugenden, der vier grossen Propheten und der vier Evangelisten. Von den dazwischen gelegenen Feldern zeigt das eine den Donatar, einen Domherrn, der zufällig wie der des Beckens von Osnabrück Wilbernus heisst, vor der Jungfrau kniend, die drei anderen geben die Darstellungen des Durchganges der Juden durch das rothe Meer, des späteren unter Josua durch den Jordan, und endlich der Taufe Christi. Auf dem Deckel ist (ohne Zweifel in innerer Verbindung mit dem Bilde der Jungfrau auf dem Votivbilde) der Hergang

*) Vgl. eine Beschreibung und die bedeutungsvollen Verse der Aufschriften bei Kratz, der Dom zu Hildesheim, Th. II, S. 195, und eine jedoch sehr unbefriedigende Abbildung auf Taf. 12. Der Verfasser setzt die Entstehung in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, doch ohne überzeugende Gründe, da der Styl der Arbeit auf frühere Zeit schliessen lässt.

mit Aarons blühender Gerte dargestellt, dann, in Beziehung auf das rothe Meer, der Kindermord zu Bethlehem, darauf weiter Magdalena im Hause des Pharisäers, die Füsse des Herrn mit ihren Haaren trocknend, endlich viertens, neben den anderen Werken der Barmherzigkeit, das Tränken des Durstigen. Man sieht, der Gedanke des Wassers bildet das Grundthema einer kunstgerecht durchgeführten Symbolik; in den Paradiesesströmen erscheint es vorbildlich, in den Ereignissen der alttestamentarischen und evangelischen Geschichte historisch mit allegorischer Nebenbedeutung, am Deckel tropologisch, mit moralischer Anwendung, als Bluttaufe in der Trübsal, als Thränentaufe in der Reue, durch das „Wasser, das zu Berge geht“ von dem unsere Dichter des Mittelalters so oft sprechen, endlich im guten Werke der Wasserspendung als christliche zur Seligkeit führende Tugend. Daneben ist die andere Eigenschaft der Paradiesesflüsse, die Vierzahl nicht vergessen, welche in den Kardinaltugenden, an den grossen Propheten und endlich an den Evangelisten wiederkehrt, und somit die Grundlage der Heiligung ist. Statt dieser künstlichen Anspielung auf natürliche und geheimnissvolle Dinge hat das Taufbecken in Lüttich nur die alttestamentarische Reminiscenz an das eherne Meer und führt ausserdem den Gedanken der Busse und Bekehrung, als der Erfordernisse des Sacramentes, sehr einfach durch.

Der Guss des bedeutenden, sechs Fuss hohen Monumentes ist vortrefflich ausgeführt, die Zeichnung der Figuren ist sehr streng und typisch, doch ausdrucksvoll, mehr an die Auffassung der Miniaturen als an architektonische Plastik erinnernd. Die Architektur, aus gewundenen oder verzierten Säulenstämmen und breiten Kleeblattbögen bestehend, gehört noch ganz romanischer Weise an.

Einen völlig verschiedenen Charakter hat das Tauf-

becken im Dome zu **Würzburg**, dessen Inschriften den Namen des Verfertigers, Meisters Eckart von Worms, und das Jahr der Vollendung 1279 angeben *). Die Architektur ist hier schon ganz gothisch; Strebepfeiler mit Wasserschlägen, Tabernakeln und Fialen trennen, gothisch verzierte Bedachungen überdecken die acht bildlichen Darstellungen, welche ohne alle symbolische Gliederung das Leben Christi darstellen, Verkündigung, Geburt, Taufe, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgiessung des heiligen Geistes und das Weltgericht, dies jedoch nur in wenigen Gestalten. Meister Eckart war kein grosser Künstler; die Arbeit ist durchaus roh, die Anordnung ohne Stylgefühl, der Ausdruck der kurzen, kaum fünf Kopflängen haltenden Gestalten unbedeutend; nur an einigen naiven Zügen und an einem, aber selten gelungenen Streben nach Weichheit der Formen ist ein Einfluss des neuen Styles zu spüren. Das Ganze besteht ungeachtet seines geringen Umfanges nicht aus einem Stücke, vielmehr sind die Strebepfeiler, die Spitzbögen und die Bildtafeln einzeln gegossen und zusammengelöthet, was allerdings durch die schwerfällig behandelte gothische Architektonik erleichtert wurde.

Im Allgemeinen unterwarfen sich die Metallarbeiter dem Einflusse des gothischen Styles nur sehr zögernd. Noch längere Zeit, nachdem er in der Baukunst zur Herrschaft gelangt war, behielten die Kelche, Schüsseln und andere Kirchengeräthe die volle romanische Form und die hergebrachten Ornamente **). Der romanische Styl gab gerade

*) Becker und v. Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters, Taf. 19; die Jahreszahl 1289 beim Abdrucke der Inschrift ist irrig.

**) Ausgezeichnet schöner Form ist der früher der Kathedrale zu Rheims angehörige, jetzt in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris bewahrte Kelch des h. Remigius (Annal. arch. II, 363), und noch

für diese Zwecke Motive von grosser Schönheit; die volle, der Kreis- oder Kugelform sich annähernde Rundung eignete sich für die Bestimmung solcher Gefässe besser als die gebrochene Linie und die schlanke Haltung des gothischen Styles; die ganze, unvergleichliche Ornamentik, der kräftige Schwung der Rankengewinde, die reiche Mannigfaltigkeit linearer Durchschneidungen stand damit in innigster Verbindung und war mit dem consequenten und einseitigen Gesetze verticaler Formbildung nicht wohl zu vereinigen. Es war daher begreiflich, dass die Künstler sich sträubten, diese Vortheile einer Architektur zu opfern, welche an dieser Stelle durch keine statischen Gründe gerechtfertigt war.

Unter den Arbeiten der Goldschmiedekunst nehmen die grossen Reliquienschreine, welche die Ueberreste des Schutzpatrons der Kirche oder eines besonders gefeierten Heiligen bewahren, die erste Stelle ein. Statt der hölzernen oder steinernen Särge, deren man sich früher zu diesem Zwecke bedient hatte, begann man in dieser Epoche Behältnisse von vergoldetem Silber oder Kupfer anzufertigen, die dann nicht mehr die Gestalt eines Sarges, sondern mehr die eines kleinen kirchlichen Gebäudes mit schrägem Dache, gewöhnlich einfach rechteckig, zuweilen auch kreuzförmig *), erhielten. Ihre Anordnung ist sehr

ganz ähnlich der aus Kloster Weingarten, jetzt im Dome zu Regensburg, welcher mit getriebener Arbeit reich verziert ist und auf dem sich der Verfertiger Magister Conradus de Husa nennt (Aginc. sculpt. Taf. 29, Nro. 28), jener eine Arbeit des 12., dieser des 13. Jahrhdts.

*) So der unten näher erwähnte Schrein zu Evreux. Der richtige Takt der Künstler dieser Epoche hielt sie indessen von näherer Nachahmung der Architektur ab; erst im 15. Jahrh. bildete man solche Schreine völlig in Kirchengestalt, mit Oberlichtern, der Rose auf der Façade und einem Thürmchen auf dem Dache. So war namentlich der Schrein des Heiligen in St. Germain-des-Prés in Paris vom J. 1408. Vgl. Violet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier, Vol. I, p. 73.

übereinstimmend; an den senkrechten Wänden sind meistens sitzende Gestalten in getriebener Arbeit unter von Säulen getragenen Bögen angebracht, auf den langen Wänden häufig die Apostel, unter den Giebeln einerseits Christus oder die Jungfrau, andererseits das Bild des bestatteten Heiligen; die Dachflächen enthalten in flacherem Relief historische Darstellungen; die Säulenstämme, Bögen und Einfassungen sind reich mit Arabesken in Emailmalerei und mit edlen Steinen oder antiken Gemmen geschmückt. In England ist soviel ich weiss kein einziges Werk dieser Art erhalten *). Auch Frankreich ist an solchen Schreinen arm; ausser dem unten näher zu erwähnenden, in der Kathedrale von Evreux, finden sich solche in der Kathedrale und im Museum zu Rouen, in Jouarre **), in Mozac bei Riom in der Auvergne, und endlich sollen noch mehrere im Limousin sein. In den Niederlanden sind ausser dem aus dem zwölften Jahrhundert stammenden in St. Servais in Maestricht, mit strenger, fast byzantinisirender Zeichnung der Figuren ***), noch ein ähnlicher im Museum zu Brüssel, und vor Allem der unten zu erwähnende Schrein des h. Eleutherius in Tournay zu nennen. Die grösste Zahl, etwa zwanzig solcher Werke, findet sich in den Rheinlanden; in Köln, ausser dem reich ausgestatteten Reliquienkasten der h. drei Könige im Dome, zwei sehr schön gearbeitete aus der ehemaligen Abtei St. Pantaleon

*) Ohne Zweifel sind auch hier mehrere vorhanden gewesen; namentlich wurden die Reliquien des Thomas Becket in der Kathedrale von Canterbury im Jahre 1220 in einem prachtvollen, von Gold und Edelsteinen funkelnden Schreine aufgestellt. Pauli, Geschichte von England, III, 518.

**) Annal. archéol. VIII, XIII, p. 60.

***) Vgl. meine Niederländischen Briefe S. 536. — Hist. de la châsse de St. Servais, par. Alex. Schaepkens, Gand 1849 (Abdruck aus dem Messager des sciences historiques).

jetzt in der kleinen Kirche St. Maria in der Schnurgasse, andere in St. Ursula und St. Severin, dann in Deutz, in Trier und an anderen Orten. Der Schatz des Münsters zu Aachen bewahrt zwei der bedeutendsten solcher Schreine, die Pfarrkirche zu Siegburg eine ganze Sammlung *). Im übrigen Deutschland sind solche Reliquiarien seltener. Westphalen besitzt noch mehrere, namentlich zwei sehr ausgezeichnete im Dome zu Osnabrück **), der Dom zu Hildesheim den prachtvollen, am Anfange dieser Epoche gefertigten Schrein des h. Godehard. Weiter östlich sind mir keine aus dieser Epoche bekannt, selbst der der h. Elisabeth zu Marburg scheint erst aus dem vierzehnten Jahrhundert zu stammen. Da die Aufgabe hier geradezu die Nachahmung eines kirchlichen Gebäudes forderte, so lag es nahe, sich an den herrschenden Baustyl dieser Zeit anzuschliessen. Dennoch behielt man auch hier noch lange völlig romanische Formen bei, halbkreisförmige Bögen, verzierte Säulenstämme, korinthisirende Kapitäle. So an dem schönen Schrein des h. Eleutherius in der Kathedrale zu Tournay, obgleich er im Jahre 1247 aufgestellt wurde, wo man schon den Ausbau des Chores im reichsten gothischen Style begonnen hatte ***), und selbst an der erst im Jahre 1263 verfertigten Reliquienkiste des h. Swibertus in der Stiftskirche zu Kaiserswerth †). Daher ist es denn auch nicht wahrscheinlich, dass der schöne Kasten, wel-

*) Beschreibung und theilweise Abbildung der Schreine zu Siegburg und zu Deutz im Organ für christl. Kunst 1853, Nro. 19 — 23, 1855, Nro. 19. Notizen über diese und andere Schreine der Rheinlande bei Kugler kl. Schr. II, 328.

**) Lübke a. a. O. S. 405.

***) Le Maistre d'Amstaing in den Annales archéol. III, p. 113, mit Abbildung.

†) Vgl. Organ für christl. Kunst 1852, S. 18, 1853, S. 78. In dem angegebenen Jahre erfolgte die feierliche Niederlegung der Reliquien.

cher die grossen Reliquien des Münsters zu Aachen bewahrt und zum Unterschiede von dem die Gebeine Karl's des Grossen enthaltenden nach der h. Jungfrau benannt wird, schon, wie man angenommen hat, vom Jahre 1220 sei *). Seine Architektonik gehört zwar noch gewissermaassen dem Uebergangsstyle an, aber ihre auf verzierten Säulen ruhenden Kleeblattbögen sind doch schon von Spitzgiebeln mit gothischem Blattwerk bekrönt, wie man es hier wohl erst in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts anwendete. Etwas früher zeigte sich der Einfluss des gothischen Styles in Frankreich, namentlich an dem Schreine des h. Taurinus in der Kathedrale von Evreux **), welcher von dem Abte Gilbertus kurz vor seinem Tode im Jahre 1255 aufgestellt wurde. Zwar ruhen auch hier noch die Bögen auf reichverzierten Säulen und die Laubgewinde des Frieses so wie die Emailmalereien haben noch romanischen Charakter, aber die schlanken Spitzbögen, welche die Bildfelder bedecken, und die Strebepfeiler, welche sie trennen und mit Fialen über das Dach hinaufsteigen, sind schon der gothischen Architektur entlehnt.

Die Bedeutung dieser Monumente besteht hauptsächlich in der einfachen, architektonischen Anordnung und in der geschmackvollen, würdigen Pracht des Schmuckes, namentlich in dem Farbenwechsel der Emails und in der Zeichnung der Friese. Die schwierige Technik gestattete nicht, dass feinere künstlerische Empfindungen Ausdruck fanden, sie sind mehr Zeugnisse fleissiger, handwerksmässiger Arbeit und des frommen Sinnes, der zur Ehre

*) Cahier, Mélanges d'Archéologie Vol. I, deutet eine Urkunde Kaiser Friedrich's II. von diesem Jahre, in der einer Capsa der heil. Jungfrau erwähnt wird, auf diesen Schrein. Vgl. übrigens daselbst die vortrefflichen Abbildungen.

**) Mélanges d'Archéologie Vol. III, wiederum mit vortrefflichen Abbildungen.

des Heiligen das Kostbarste zu häufen bestrebt war. Namentlich sind auf den älteren Schreinen die sitzenden Figuren meist schwerfällig, die Köpfe ausdruckslos. Allmählig besserte sich zwar die Technik, an dem Schreine zu Tournay von 1247 finden wir schon Gestalten von grosser Schönheit und freier Bewegung, und auch an denen von Aachen und Evreux zeigt sich in der schlanken Haltung und volleren Gewandung der einzelnen Figuren und in der Anordnung der historischen Reliefs der günstige Einfluss des neuen Styles; obgleich auch hier die Arbeit der Goldschmiede hinter der Steinsculptur zurückblieb und älteren Traditionen folgte. Selbst an dem Schreine zu Evreux entsprechen die steife Haltung der langen Gestalten, die dünnen vorgebogenen Hälse, die heftigen Bewegungen, die noch immer gehäuften Falten mehr den Miniaturen vom Anfange des Jahrhunderts, als der gleichzeitigen architektonischen Sculptur. Günstiger war der Einfluss des gothischen Styles auf die Ornamentik, obgleich sie in gewissen Beziehungen romanische Elemente festhielt, namentlich kommt nun eine überaus zierliche Filigranarbeit auf, welche bald die Innenseiten der Bögen, bald die Kanten der Giebel und des Daches schmückt, und offenbar auf einer Verbindung der Principien gothischen Maasswerkes mit dem volleren Schwunge der romanischen Arabeske beruhet. Von höchster Schönheit ist diese Filigranarbeit an dem Schreine von Aachen, und zwar gerade weil sie jenes romanische Stylgefühl lebendiger bewahrt hat, während sie an dem von Evreux, wo sie sich mehr an die Behandlung des Blattwerkes in der gothischen Architektur anschliesst, steifer ausfällt.

Neben dem feineren Handwerk der Goldschmiede muss ich zum Beschlusse auch noch der Schlosser und Schmiede gedenken, da gerade diese gröberen Arbeiten den auffal-

lendsten Beweis für die Verbreitung des Geschmackes und Stylgefühles in dieser Zeit geben. Besonders äussert sich dies an den Thürbeschlägen. Die früheren Jahrhunderte hatten nach der stolzen Pracht eherner Thüren gestrebt, der gothische Styl begnügte sich auch hier wie in anderen Beziehungen mit minder kostbarem Stoffe, wusste ihm aber durch die Form einen Werth zu geben. Er setzte die Flügel seiner weitgeöffneten Thore auch an den reichsten Domen aus schlichten, senkrecht gestellten Eichenbohlen zusammen, verband diese aber durch eiserne Bänder, welche auf beiden Flügeln symmetrisch in Ranken und Blattwerk auslaufen, von regelmässig gestalteten Nägeln befestigt sind und durch die Zeichnung und die stylgemässe, sorgfältige Ausführung eine wahre Zierde des Aeusseren bilden. Oft sind dabei die feineren Umrisse des Blattwerkes eingegraben, die weichen Theile herausgetrieben und gebaucht. In gleicher Weise wurden dann die Schlösser mit breiten Platten, die Schlüssel mit kunstreichen Rankengewinden oder sogar mit Figuren geschmückt *). Die meisten künstlerischen Schmiedearbeiten, welche wir noch besitzen, finden sich im Inneren der Kirchen an Gittern, Leuchtern oder beweglichen Armen zum Aufhängen von Gefässen, und gehören dem späteren Mittelalter an, indessen sind auch einzelne Thürbeschläge erhalten. So in Deutschland die der Kirche zu Boppart **) aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Die Bänder endigen hier mit einfachen Ranken ohne weiteres Blattwerk, bilden aber dafür in jeder der Thürfüllungen eine in sich abgeschlossene Figur. Bei weitem die schönste

*) Vgl. den mit drei männlichen Gestalten verzierten Schlüssel (in der Elisabethkirche zu Marburg aufbewahrt, aber wohl älter als der Bau) bei Becker und v. Hefner a. a. O. Taf. 64.

**) Gladbach, Fortsetzung von Moller's Denkmälern, Taf. 21.

Arbeit dieser Art sind aber die Beschläge der beiden westlichen Seitenportale von Notre-Dame zu Paris *), an denen man die Mannigfaltigkeit des Blattwerkes, die sinnreiche Anordnung der wiederkehrenden Ranken, die Festigkeit der Umrisse nicht genug bewundern kann. Die Phantasie des Meisters hat sich hier sogar einige Male mit Glück darin versucht, Vögel in den Zweigen anzubringen; künstlerischer Sinn und künstlerische Freiheit waren selbst auf die Männer übergegangen, welche den schweren Hammer zu schwingen und das spröde Eisen zu schmieden hatten. Ein weiteres Beispiel, wie sich der bildnerische Sinn bis auf die unscheinbarsten Dinge erstreckte, giebt ein Waffeleisen in der Sammlung des Hotel Cluny, an welchem, in ganz erträglichem Style anscheinend aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, die Trinität und Scenen aus dem Leben des Heilandes dargestellt sind **).

So sehen wir denn die Kunst des Mittelalters nicht als das Eigenthum weniger vorzugsweise begabter und sorgfältig durchbildeter Genien, sondern als ein Gemeingut Aller, die irgendwie für höhere Zwecke mitzuarbeiten berufen waren, in ihren höchsten Leistungen so bescheiden, dass die Urheber nicht einmal daran gedacht haben, ihr geistiges Eigenthum zu bezeichnen, in den bescheidensten Aufgaben noch so rege, dass sie auch ihnen ein individuelles Leben zu leihen wusste. Man hat diese Eigenschaft in unseren Tagen oft herausgehoben und die Annäherung an das Handwerk als ein Heilmittel für die Schwächen unserer künstlerischen Zustände empfohlen. Allein so nützlich die hierauf gerichteten Bestrebungen sein mögen, darf man doch nicht verkennen, dass jene Erschei-

*) Sie sind oft abgebildet, unter anderen in Lecomté's Monographie de N. D. de Paris und in den Annales archéol. XII, p. 51.

**) Annales arch. XIII, p. 43, 86.

nung im Mittelalter nicht die Ursache, sondern eine Wirkung der Kunstblüthe oder ihrer tieferen Gründe war. Die Kunst beruhete nicht auf einer höheren Bildung oder auf genialen Anschauungen, sondern auf der allen gemeinsamen Religiosität, und diese Religiosität bestand nicht in asketischer Weltentsagung oder in einseitiger Schriftlehre, sondern in der frohen Ueberzeugung von dem Einklange der Schrift mit der Offenbarung Gottes in der Natur, von der Einigung beider in und durch die Kirche. Dies freudige Gefühl durchdrang nicht bloss alle Stände, sondern gab ihnen auch Sinn für Ordnung, Symmetrie und Harmonie, und erhob sie über das Gebiet gemeiner Nützlichkeit. Die Kunst hatte eine frohe Botschaft zu verkünden, sie war ein Zeugniss aller für alle; daher konnte sie anspruchslos und zugleich muthig und jugendfrisch aus dem Handwerke hervorgehen und selbst die härtesten Arbeiten mit ihrem Geiste durchdringen.

Druck von G. D. Bædeker in Essen.

Nachträge und Druckfehler.

Seite 4 Zeile 4 v. o. statt sprechenden l. strebenden.
" 25 " 11 v. u. " rühmt l. rügt.
" 47 " 13 v. o. " Gelehrten l. Gelehrte.
" 138 Auch die Schlosscapelle zu St. Germain-en-Laye ist der Ste. Chapelle von Paris ähnlich, wahrscheinlich aber früher als diese (um 1240) entstanden. Violet-le-Duc. Dict. II, 439.
" 247 Ein Beispiel der Benutzung französischer Baumeister in England ist, dass König Johann zur Erbauung der Themsebrücke einen Meister Isembert aus Saintes nach London sendete. Pauli, Gesch. v. England, III, 488.
" 421 Zeile 13 v. u. statt Arnsberg l. Arnsburg.
" 437 " 6 v. o. " Ottersberg l. Otterberg.
" 439 " 13 v. u. " Maulbronn l. Amelunxborn, Maulbronn u. s. w.
" 458 Anm. **). Nach den von Dubois de Montpéreux in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich Band 5 beigebrachten Nachrichten wurde die seit dem 10. Jahrh. bestehende Kapelle zu Neufchatel erst um 1158 zur Collegiatkirche erhoben; wodurch denn die von mir angenommene Zeitbestimmung bestätigt wird. Vergleiche auch daselbst die Abbildungen.
" 539 Zeile 9 v. o. statt Nebenpfeiler l. Strebepfeiler.
" 606 " 10 v. u. " birnförmigen l. birnförmig.
" 645 " 5 v. o. " Geschichte l. Gesichte.
" 669 " 19 v. o. " den l. der.
" 737 " 11 v. o. " Bogenwinkeln l. Bogenzwickeln.





